إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد السادس عشر - شتاء ١٣٩٣ش / كانون الأول ٢٠١٤م
صص ٣١ ـ ٩

دراسة جمالية التكرار فی دیوان "قَلیلکِ... لا کثیرهُنَّ" لیحیی السماوی

یحیی معروف*
نورالدین پروین**

الملخص

تحقق ظاهرة التكرار فی النصّ الأدبی الجانبین المهمین: الجانب اللفظی والجانب المعنوی. یخلق التكرار فی الجانب اللفظی جواً موسیقیاً متناسقاً، كما یؤدّی فی الجانب المعنوی إلی توكید المعنی وإبرازه فی معرض الوضوح والبیان.

إن التكرار عنصر من عناصر البلاغة اهتم به شعراء العرب المعاصرون اهتماماً بالغاً، ومن بینهم الشاعر العراقی یحیی السماوی الذی نشر دیواناً بعنوان "قلیلكِ... لا كثیرهُنّ" و فیه ما یتعلق بزوجته الفاضلة وهموم وطنه الأصلی الذی ظل ومایزال مصدراً لآهاته ونفثاته وآلامه وذكریاته.

وتهدف هذه المقالة باعتماد المنهج الوصفی- التحلیلی إلی تحلیل التكرار وأنماطه فی دیوان یحیی السماوی، ویتمثل هذا التكرار فی تكرار الكلمة المفردة، المقابلات والضمائر، تكرار العبارات، تكرار الجملة المستقلة، تكرار عنوان القصائد، تكرار الأسالیب المتنوعة، تكرار التركیب الاستفهامی والندائی و... . ومن النتائج التی توصلنا إلیها أنّ الدیوان یعكس هموم الشاعر و آلامه الصادقة فی فراق العراق من خلال جمالیة التكرار الذی شكّل لُحمة الدیوان. فثمّة تناغم واضح بین أسلوب التكرار ومحتواه.

الكلمات الدلیلیة: یحیی السماوی، قلیلكِ... لا كثیرهُنّ، الشعر العربی المعاصر، أسلوب التكرار.

*. أستاذ بجامعة رازی، كرمانشاه، إیران.
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة رازی، كرمانشاه، إیران. Norudin.parvin@yahoo.com

التنقیح والمراجعة اللغویة: د. هادی نظری منظم

تاریخ الوصول: ١٣٩٢/١١/١٨ش تاریخ القبول: ١٣٩٣/٦/٢٥ش

١. المقدمة

إن الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر منذ قديم الزمن. يقول سيد قطب في تعريف الشعر: «الإيقاع المنغم المقسم في الشعر يجعله مصاحباً للتعبير الجسدى بالرقص عن الانفعالات الحسية، كما يجعله أقدر على تلبية التعبير الوجدانى بالغناء.» (قطب، ٢٠٠٣م: ٦٢) «لايوجد شعر بدون موسيقى، يتجلّى فيه جوهره وجوّه الزاخر بالنغم. والموسيقى تؤثّر فى أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفيّة التى تشبه قوى السحر ... حتّى إذا فزعت موسيقى الشعر مسامعنا أخذت زمر إحساساتنا ومشاعرنا تتجانس معها وتتشاكل.» (ضيف، ١٩٩٩م: ٢٨)

فالموسيقى فى الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هى وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفى فى النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه. (عشرى زايد، ٢٠٠٨م: ١٥٤) فإنّ للموسيقى وظيفة خاصة تتجلى بها المعانى وأحاسيس الشاعر. يقسم النقاد والباحثون الموسيقى إلى قسمين: الأول: الموسيقى الخارجية التى تتكون من الوزن، والقافية، وتجمع الحروف، والثانى: الموسيقى الداخلية وتبرز فى صور مختلفة كالتكرار والمحسنات اللفظية.

بما أنّ خاصية التكرار من الخصوصيات الجمالية التى أضفت على القصائد الحداثية إيقاعاً تكاملياً تفاعلياً فى تحقيق النغم الموسيقى الذى غاب عن القصائد الحداثية، وأن التكرار ليكون عنصراً جوهرياً فى تماسک القصيدة وتفعيلها إيقاعياً فلابد أن يتغلغل فى ثناياها وبواطنها النفسية والدلالية. (شرتح، ٢٠١١م: ١٥٧)

وهذا البحث بالاعتماد المنهج الوصفى- التحليلى يهدف إلى دراسة جمالية التكرار فى ديوان "قَليلکِ ... لا کثيرهُـنَّ" ليحيى السماوى ويحاول أن يجيب عن السؤالين التاليين:

١. ما هى أهمّ السمات البارزة لأسلوب التكرار فى ديوان يحيى السماوى؟

٢. ما هى أهمّ المؤثرات الفكرية والاجتماعية الكامنة وراء أسلوب التكرار فى شعر يحيى السماوى؟

٢. الدراسات السابقة

ألفت كتب ومقالات عديدة حول يحيى السماوی نخصّ منها بالذكر:

١. كتاب موحيات الخطاب الشعری دراسة فی شعر يحيى السماوی لعصام شرتح. والكتاب يسعى إلى فتح مغاليق تجربة السماوی الشعری والدخول إلى أعماقها من خلال التتبع الدقيق للنصوص الشعرية.

٢. كتاب آفاق الشعرية دراسة فی شعر يحيى السماوی لعصام شرتح. ويسعى إلى تبصير القرّاء بتجربة شعرية متميزة وصوت شاعری عظيم من العراق الشقيق.

٣. كتاب تجليات الحنين فی تكريم الشاعر يحيى السماوی لماجد الغرباوی. يشتمل الكتاب على عدة أبواب: دراسات نقدية، مقالات ورؤى وانطباعات، حوار مفتوح مع الشاعر اشتمل ٨٠ سؤالا منوعاً و... .

٤. كتاب تجربة العشق والاغتراب فی ديوان قليلك لاكثيرهنّ للدكتور محمد جاهين بدوی. ويكشف عن رؤيته الشعرية وأبعاد تجربته النفسية.

٥. مقال لرسول بلاوی و مرضيه آباد بعنوان "استدعاء شخصية الإمام الحسين (ع) فی شعر يحيى السماوی" ويرصد استدعاء شخصية الإمام الحسين ودلالتها فی تجربة الشاعر.

٦. مقال ليحيى معروف وبهنام باقری بعنوان "عناصر الموسيقى فی ديوان نقوش على جذع نخلة ليحيى السماوی". وهذا المقال يدرس الموسيقى الداخلية والخارجية. وهناك مقال آخر لمرضية آباد ورسول بلاوی بعنوان "دلالات الألوان فی شعر يحيى السماوی" نشر فی مجلة إضاءات نقدية. والمقال يتناول الألوان ودلالاتها فی شعر السماوی.

٧. هناك مقالات عديدة حول جمالية التكرار فی الشعر العربی المعاصر منها مقال لجهانگير أميری وفاروق نعمتی بعنوان "أسلوبية التكرار فی التعبير عن شعور الاغتراب: شعر سيد قطب نموذجا" والمقال يدرس أسلوبية التكرار فی شعر سيد قطب.

لا شك أن كل البحوث والدراسات التی تمّت حول الديوان تكون ذات قيمة وفائدة تمهد الطريق للباحثين كما استفدنا منها نحن واعتمدنا عليها فی إعداد هذه المقالة، لكننا ما وجدنا دراسة مستقلة عن أهم ظواهر التكرار فی ديوانه هذا. فتحاول هذه المقالة أن

تكشــف جماليات مظهر من مظاهر الموسيقى الداخلية فى شعر يحيى السماوى؛ ألا وهو التكرار بأشكاله المتنوعة ومســتوياته المتعددة فى ديوان "قليلكِ... لاكثيرهُنّ"، ويشمل تكــرار الألفاظ، والمتقابــلات، والجمل والتراكيب المتنوعة، .... كمــا نحاول إبراز دور جمالية التكرار فى البنية الإيقاعية والدلالية فى الديوان.

تأتى أهمية هذه الدراســة من محاولتها قراءة النص الشــعرى عند يحيى الســماوى، لتكشف عن دوافع الشــاعر وراء اختيار أسلوب التكرار كأسلوب متميز متسلط على ديوانه " قَليلكِ... لا كثيرهُنَّ".

٣. الإطار النظرى

٣-١. الأسلوبية (Stylistics)

إنّ مصطلح الأســلوبية لم يظهر إلا فى بداية القرن العشــرين مع ظهور الدراســات اللغويــة الحديثة. (خفاجى وآخرون، ١٩٩٢م: ١١) أصبح مصطلح "الأســلوبية" يطلق على منهج تحليلى للأعمال الأدبية، يقترح اســتبدال "الذاتيــة" و"الانطباعية" فى النقد التقليدى بتحليل "موضوعى" أو "علمى" للأســلوب فى النصوص الأدبية. (المصدر نفسه: ١٢) تبحث الأسلوبية عن الخصائص الفنية الجمالية التى تميز النص عن آخر أو الكاتب عن كاتب آخر من خلال اللغة التى اســتخدمها وتحاول الإجابة عن هذا السؤال: كيف يكتب الكاتب نصاً من خلال اللغة؟ وهى بوجه عام تدرس النص وتقرؤه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أســلوبية على شتى مستوياتها: نحوياً ولفظياً وصوتياً وشكلياً. (المسدى، ١٩٨٤م: ٣٦)

يقول بالى: إن الأســلوبية دراســة العوامل المؤثرة فى اللغة ولهذا توســع فى المفهوم، فشمل كل ما يتعلق باللغة من تكرار الأصوات والصيغ والكلمات والتراكيب وتداخل مــع علم الأصوات والصــرف واللفاظة والدلالات والتراكيــب. (بلوچى، ٢٠٠٤م: ٥) والتكرار من أهم مكونات شــعر يحيى الســماوى، ولهذا نرى أن نتطرّق فى البداية إلى التكرار وجماليته كحقل من الحقول المعرفية فى إطار الدراسات الأسلوبية.

٣-١-١. التكرار

إن التكرار أحد الأدوات الأسلوبية والآليات التعبيرية التى باستطاعتها كشف أغوار النص، وبواسطتها نتعمق فى ما وراء ذاته، واستجلاء مختلف الأحاسيس والمشاعر الخفية فى نفس المبدع. إنه إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا عند الذات المبدعة، يتجمع فى بؤرة واحدة ليؤدى أغراضا عديدة. (حنى، ٢٠١٢م: ٩) وهو بعبارة أخرى إلحاح على جهة هامة فى العبارة يُعنى الشاعر بها أكثر من عنايته بسواها، ليسلط الضوء على نقطة حساسة فيها مرتبطة بدلالات نفسية عميقة. (الملائكة، ١٩٩٧م: ٢٧٦) إذاً التكرار من الوسائل اللغوية التى يمكن أن تؤدى فى القصيدة دوراً تعبيرياً واضحاً. فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحى بشكلٍ أولى بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثمَّ فهو لا يفتأ ينبثق فى أفق رؤياه من لحظة لأخرى، و قد عرفت القصيدة العربية منذ أقدم عصورها هذه الوسيلة الإيحائية. (عشرى زايد، ٢٠٠٨م: ٥٨)

التكرار يؤدى إلى أن يولد من جديد عند شعراء القصائد الحرّة لما يحتوى عليه من إمكانيات تعبيرية يستطيع أن يغنى المعنى إلى درجة الأصالة، وذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه فى موضعه دون أن يتزلق به فى اللفظية المبتذلة. (الملائكة، ١٩٧٧م: ٢٦٣-٢٦٤) كان ذلك كلّه من أجل خصائص إيجابية للشعر الحرّ فى النزوع إلى الواقع وإلى الاستقلال والنفور من النموذج، والهرب من التناظر وإيثار المضمون. (المصدر نفسه: ٥٦-٦٥) فتمكن أسلوب التكرار من هذا المنطلق، بصورة عامة، من أن يهدف إلى استكشاف المشاعر وإلى إبراز الإيقاع الدرامى. (عيد، ١٩٨٥م: ٦٠)

من هنا يمكن القول إن بنية التكرار فى القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذى يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التى تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية ودلالية فى آن معاً. (عبيد، ٢٠٠١م: ١٨٨)

٣-١-٢. جمالية التكرار

والحقيقة أن التكرار أسلوب يتحصن بمختلف القدرات التعبيرية التى من شأنه توافرها فى أى أسلوب تعبيرى آخر، فهو يغنى المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة التى تزيد قوته وترسخه فى فكر المتلقى؛ يمنحها ثقلا معنويا، وأداء متميزا مشحونا بالعمق والتوالد فكرى. (حنى، ٢٠١٢م: ٩) ومن المعانى ما يكون للتشوق والاستعذاب فى التغزل أو النسيب، وما يكون على سبيل التنويه بالمذكور والاشارة إليه فى المدح، وما يكون تفخيماً لاسم الممدوح فى القلوب والأسماع، وما يكون على سبيل التقرير والتوبيخ، وما يدور على سبيل التعظيم للمحكى، وما يدور على جهة الوعيد والتهديد إن كان عتاباً موجعاً، وما يكون على وجه التوجع فى الرثاء، وما يكون على سبيل الاستغاثة، أو على سبيل الشهرة، أو التوضيع، أو الازدراء، والتهكم والقصص و... هو التكرار. (القيروانى، لاتا، ج٢: ٧٤-٧٦)

والظاهر أنّ الدلالة الشعورية هى أهمّ دلالة وأصعبها يحملها اللفظ المكرر فى الشعر الحديث؛ لأنّ تكراره يهدف إلى استكشاف المشاعر الدفينة وإلى الإبانة عن دلالات داخلية ويعدّ التكرار أحد المنافذ التى تفرغ هذه المشاعر المكبوتة. من ثمّ يجيء التكرار فى سياق شعورى كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة. (الملائكة، ١٩٧٧م: ٢٨٧) فإن دور التكرار فيها متعدد، وإن كان الهدف منه فى جميع مواضعه يؤدى إلى تأكيد المعانى، وإبرازها فى معرض الوضوح والبيان. (إبراهيم، ١٩٩٢م: ٣٢٢) التكرار يحقق للنصّ جانبين مهمين، الأول، يتمثل فى الحالة الشعورية التى يضع - من خلالها الشاعر نفسه - المتلقى فى جو مماثل لما هو عليه، والثانى: الفائدة الموسيقية، بحيث يحقق التكرار إيقاعاً موسيقياً جميلاً، ويجعل العبارة قابلة للنمو والتطبيق، وبهذا يحقق التكرار وظيفته، كإحدى الأدوات الجمالية التى تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره؛ لأنّ الصورة الشعرية على أهميتها ليست العامل الوحيد فى هذا التشكيل. (شرتح، ٢٠١١م: ١٦٣)

٣-٢. السيرة الذاتية ليحيى السماوى

هو يحيى عباس عبود السماوى وُلِد بمدينة السماوة بالعراق فى السادس عشر

من مارس ١٩٤٩م. يُعتبر من روّاد الشعر العربي الحديث. امتلك ناصية الشعر في وقتٍ مبكر. تخّرج في كلية الآداب بجامعة المستنصرية عام ١٩٧٤م، ثمّ عمل بالتدريس والصحافة والإعلام. استهدف بالملاحقة والحصار من قبل البعثيين في النظام الصدامي حتى فرّ إلى السعودية سنة ١٩٩١م، واستقرّ بها في جدة حتى سنة ١٩٩٧م يعمل بالتدريس والصحافة، ثم انتقل مهاجراً إلى أستراليا؛ وبها يقيم حتى كتابة هذه السطور. (الغرباوي، ٢٠١٠م: ١٥٥) أصدر السماوي لحد الآن أكثر من واحد وعشرين ديواناً شعرياً وكتابين نثريين كديوان "قليلك... لاكثيرهنّ".

٣-٢-١. ديوان "قليلك... لاكثيرهن"

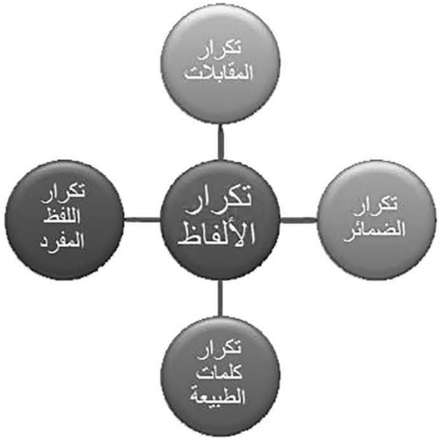
قليلُك... لاكثيرهنّ هو الديوان قبل الأخير في سياق الإصدارات الشعرية زمنيّاً ليحيى السماوي في منفاه. والديوان من حيث الشكل والقالب الفني يضمّ إحدى وعشرين قصيدة، منها الإهداء، فهو عبارة عن قصيدة مستقلة، وهذه القصائد تتراوح بين الشكلين: التقليدي الأصيل ذي الشطرين والتفعيليّ، وإن غلب الشكل التفعيليّ من الناحية الكمية، فقد استغرق هذا الشكل ستّ عشرة قصيدة، واستغرق الشكل الأصيل خمس قصائد طوالاً، كما تراوحت رؤية الشاعر في هذا الديوان بين تجربة عشق الحبيبة/الوطن، والحبيبة المرأة، وتجربة معاناة النفي والاغتراب، مصطبغة كل تلك النماذج بغنائية عذبة، ووجدانية رقراقة تفيض بها تضاعيف قصائد عامة. (المصدر نفسه: ١٥٧) سنحاول خلال هذه المقالة عرض أهمّ أنماط التكرار وتتبع آثارها الجمالية في ديوان"قليلك... لاكثيرهن".

٤. القسم التحليلي

٤-١. تكرار الألفاظ

تمتلك الألفاظ المفردة – من قبل أن توضع في بناء لغوي – طاقات إيحائية خاصّة، يمكن إذا ما فطن إليها الشاعر ونجح في استغلالها أن تقوى من إيحاء الوسائل والأدوات الشعرية الأخرى. (عشري زايد، ٢٠٠٨م: ٥١) يكرر السماوي الألفاظ في الديوان

بصورة مختلفة ويتبين ذلک بوضوح من خلال الرسم التالی:



الرسم الأول: تكرار الألفاظ

٤-١-١. الكلمة المكررة

وهو ما تطلق عليه نازک الملائكة اسـم التكرار البسيط. (الملائكة، ١٩٧٧م: ٢٦٤) كقوله فی قصيدة جبل الوقار: (السماوی، ٢٠٠٧م: ٢٨-٢٩)

غريبٌ... والهوی مثلی غريبٌ — ورُبّ هویً بمغترب عقاب
كلانا جائع والزاد جمرٌ — كلانا ظامیءٌ والماء صاب
كلانا فيه من حزن سهولٌ — وأوديةٌ... ومن ضجرٌ هضاب
كأنّ لقلبه عقلاً.. وقلباً — لعقلٍ فهو سحٌ وانسياب

نحس بمدی سـيطرة الغربة علی نفسـه وفكره فيكرّر هذه الألفـاظ: غريب، الهوی، كلانا، قلـب، عقل. لأنّ تكرار هذه الكلمات ينبعث من أعماقه فهو لايسـأم تكرارها. التكرار هو الوسـيلة الأساسية التی يستطيع السماوی أن يبيّن لنا مدی علاقته النفسية بالعراق وحنينه إليها. يتلاعب السـماوی بالكلمات بصـورة تثير عواطف المتلقی نحو: كأنّ لقلبه عقلاً وقلباً لعقل.

يقول السماوی فی قصيدة"يحدث فی خيالی":

سـيدة النساء يا مسـرفة الدلال/ لاتأخذی بما يقول عاشقٌ/ فی لحظة انفعال/ سيدة

النساء يا مسرفة الظنون/ سيدة النساء... (المصدر نفسه: ٥٣-٦١)

يمكن القول أن نعتبر تكرار "سيدة النساء" تعبيراً عن حبيبته أم شيماء أو وطنه، لأنّ الشاعر يمزج بينهما بحيث لايستطيع القراء التمييز بينهما فى الديوان. تكرار هذه الألفاظ يدلّ على حبّه الخالص وحالاته النفسية الحزينة فى منفاه لفراق الحبيبة/ الوطن. كما يتكرر كلمة "خيالى" حتّى نهاية القصيدة ثلاث عشرة مرة.

كما يقول فى قصيدة "كأنّى أطالب بالمستحيل":

وأن لايؤول العراق/ وأن لا يعود العراقُ/ سرير الطواغيت... . (المصدر نفسه: ٧٢-٧٣)

كلمة "العراق" من أبرز الكلمات التى يستخدمها الشاعر فى قصائده مباشرة وبصورة رمزية من خلال ألفاظ مثل: "نخل، فرات و...". وقد كرّر لفظة "العراق" ليكشف عن حنين كامن فى صدره ويشير إلى سيطرة العراق على مشاعره وشدة حنينه إلى وطنه.

يقول فى قصيدة "طرقنا بابكم فأجاب صمت":

أما لبعيد هودجكم قدومُ؟ يتيم بعدكم قلبى... يتيمٌ

(المصدر نفسه: ٣٣)

تكرار كلمة "يتيم" فى هذا البيت يدلّ على وحدة الشاعر فى منفاه وابتعاده عن وطنه. فأعاد السماوى اللفظة المفردة. وتبرز صورة صادقة عن شعوره الحزين ويجسد آلامه وذكرياته من العراق.

فهو من خلال التكرار يستطيع تثبيت فكرته المسيطرة على أفكاره وشعوره، ويؤدى إلى تشكيل الموسيقى الداخلية فى القصيدة التى تتناسق مع غاياته. يقول الدكتور عصام شرتح: لقد امتازت قصائد السماوى بجمالية اختيار الكلمة لتكون فى موضعها المناسب لها؛ فالتكرار فى قصائده ليست عشوائية أو اعتباطية الرؤية أو التشكيل؛ وإنما هى هندسة منسجمة، منسقة فى موضعها الملائم لها؛ وهذه الخصيصة هى التى تجعل الشاعر الجمالى أو لنقل الشاعر الفنان القادر على إصابة الهدف الشعرى من وراء اختيار تكرار الكلمة فى السياق الذى ترد فيه، هو الذى يجعل نصوصه عالية المستوى؛ قادرة على استقطاب القراء بأسلوبها الجمالى، وحنكتها التصويرية، وملمحها العاطفى المثير.

(شرتح، ٢٠١١م: ٤١)

٤-١-٢. تكرار الضمائر

ومن الأساليب اللغوية اللافتة للنظر في ديوان يحيى السماوي أنّه كثيرا ما يستخدم ضمير المتكلّم في التعبير عن ذاته. يقول في قصيدة "أربعة أرغفة من تنور القلب":

أملأها بكوثر الأماني/ وبالتسابيح التي/ تفيض من قلبي على لساني/ بنيتُ في خيالي/ مئذنةً.../ وملعباً طفلاً../ وطرزتُ الصحارى بالينابيع التي تجول/ في غابات برتقال.../ وعندما غفوتُ تحت شُرفة ابتهالي/ شعرتُ أن خيمتي حديقةٌ/ وأنّني سحابة/ رسمتُ بالإشارة/ نسجتُ للكوّة في الجدار/ من هدب المُنى ستارة/ وقبل أن أنام في كوخي على وسادة حجارة/ دوّنتُ في دفتر عمري هذه العبارة ... .(السماوي، ٢٠٠٧م: ٩٥-٩٦) كما يقول في قصيدة "خُسر":

الوطن استراح مني../ وأنا استرحتُ.../ لأنّني/ منذ تمّردتُ عليه/ متُّ. (المصدر نفسه: ٩٨)

اعتمد السماوي في هذه الابيات على تكرار ضمير المتكلم ليعكس إلحاح الشاعر للتأكيد على تفرده وتميزه حتى في فراق وطنه. فضمير المتكلم يعبّر عن ما يختلج في قلب الأديب من المعاني، ويركز السماوي عليه لبيان حقده الشديد على الطغاة ومحتلي وطنه الذي. تكرار الضمير في الأبيات يمنحها تتابعاً شكلياً ويكمننا أن نستنتج أنّ الشاعر في خياله هو الفاعل والمسيطر فيمكنه أن يفعل ما يريد.

٤-١-٣. تكرار كلمات خاصة بالطبيعة العراقية

من أهمّ خصائص هذا الديوان أن الشاعر يلجأ إلى تكرار كلمات تتعلق بطبيعة العراق. على سبيل المثال يورد الشاعر في قصيدة "يحدث في خيالي" هذه الألفاظ:

هل يزعل العصفور من سماحة البيدر؟/ والزهر من الربيع؟/ والنسر من الأعالي؟/ يحدث أن أقيم جسر الودّ/ بين الشاة والذئب/ وبين الضبع والغزال/ بينا نهران من ضحك/ ومن بكاء/ وحقل ياسمين/ تشكو سواقيه احتراق الماء. (السماوي، ٢٠٠٧م:

٥٣-٦٢)

يجسد السماوى طبيعة العراق من خلال تكرار كلمات كالعُشب، الجبال، العصفور، سماحة البيدر، الزهر، الربيع، النسر، حديقة، سهول الخضر، بستان البرتقال، ذئاب، النوق العصافيرية، الغزلان، جِمال، ابحار، الموج، رمال، الطيور، الجراد، بساتين الفراتين، الحقول، الشاة، الصقر، الضبع، الطواويس، نهران، حقل ياسمين، سواقيه و... . ويظهر فى قوله متغنيا بالطبيعة العراقية هذه الألفاظ التى تدلّ على حبّه تجاه الوطن. كما يتكرّر فى قصيدة "حين تكونين معى" الربيع، الورد، الضفاف، المياه، العشب، الطير، الأشجار، الأمطار، البحار، لؤلؤ و... . نرى فى هذه القصيدة أمله فى المستقبل. و فى قصيدة"غيثان: يتكرر طائر العشب، غصن اليباب، الذباب، بساتين، الذئاب... . وهى ترجع إلى رومانسية الشاعر. «فلو تصفحنا المجاميع الشعرية لشاعرنا يحيى السماوى، لوجدنا مجموعة ضخمة من قصائده مليئة بالحبّ والهيام، حيث يمكننا أن نسميه شاعر الحبّ والرومنسية.» (معروف، ١٤٣٣ق: ٤) فقد اعتمدت السماوى على الاستعارة التشخيصية للكشف عن أحاسيسه بما حوله من الطبيعة، فتفجر هذه التصاوير فى أعماقه من الحقد على المحتل الذى ينسّق بين أفكاره و أحاسيسه المضطربة و تناغماً بين الصور الشعرية و الموسيقى. لأنّ الشعر لا يكون الا بالنسيج والتأليف بين الفكرة والعاطفة والصورة والموسيقى اللفظية. (عجلان، ١٩٨٩م: ١٤٢)

تكرار التشخيص يرسم لوحات استعارية جميلة مختلفة فى أشعاره الرومانسية. فيضفى السماوى على هذه الاستعارات المكنية الصفات البشرية. نلاحظ كيف يصور السماوى همومه بمظاهر الطبيعة؛ وهذا يدلُّ على التناسب بين مضمون القصائد وصور الطبيعة التى تشير إلى ظلم الطغاة. قال على عشرى زايد: «كان من نزعات الرومانسيين الواضحة الهرب إلى الطبيعة، والامتزاج بها فراراً من فساد المجتمع وما يموج به من ظلم وشرور، وكثيراً ما كانوا يجعلون الطبيعة تشاركهم عواطفهم الخاصة، فيسقطون عليها أحاسيسهم، ويشخصون مظاهرها المختلفة.» (عشرى زايد، ٢٠٠٨م: ٧٦)

٤-١-٤. تكرار المقابلات

من أبرز السمات الأسلوبية التي تميز شعر السماوي بصفة عامة، وتعدّ محوراً تشكيلياً مهمــاً ترتكز عليه آلياته وطرائقــه التعبيرية في هذا الديوان بنوع خــاصّ، هي "المقابلة" بوصفها مسلكاً تعبيرياً وعنصراً تشكيلياً أثيراً يوظّفه الشاعر – في براعة واقتدار فنيين – لينقل إلينا مدى ما يعتمل بوجدانه من إحساس حادٍّ وعميق بالمفارقات في شتى صورها، ومتنوّع مجاليها. (الغرباوي، ٢٠١٠م: ١٨٠) والمثال من قصيدة "ستسافرين غداً":

"ريثما تخضر صحرائي / بوقع خطى إيابك" / إنّي ليغنيني قليلُك عن كثير الأُخريات. (السماوي، ٢٠٠٧م: ٢٣)

كما في قصيدة "يحدث في خيالي":

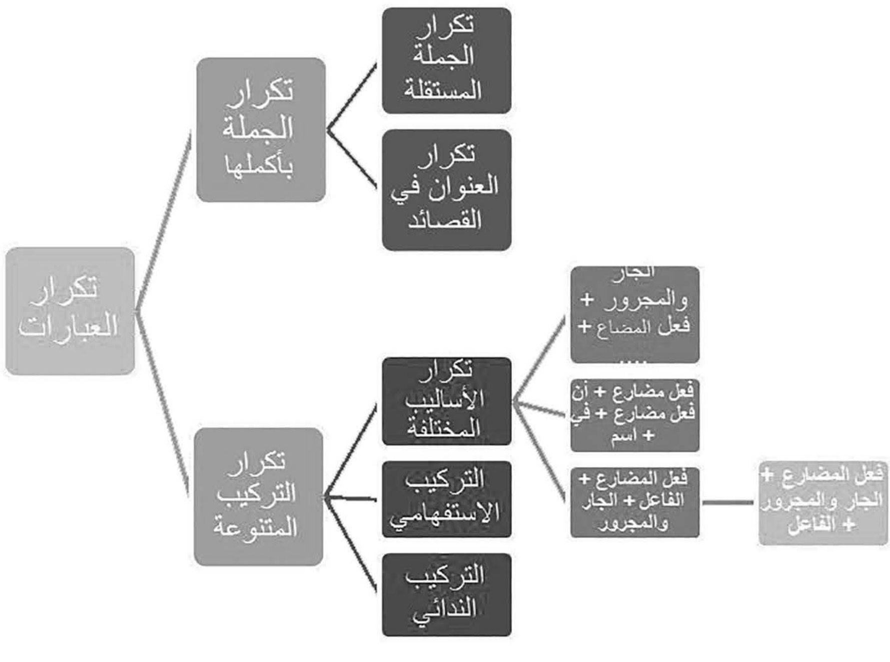
وأســرج الخضرة في القفر / حتى تستحيل جنّة أرضيّة /ضاحكة السلال.. / يحدث أن أقيم جســر الودّ / بين الشــاة والذئب / وبين الصقر والعصفور / بين الضبع والغزال / بين ضفاف الأرض والســماء / جســر من اليقين... / وبيننا نهــران من ضحك / ومن بكاء / وحقل ياسمين / تشكو سواقيه احتراق الماء. (المصدر نفسه: ٥٩)

فيربــط بين معاني المتقابلات ويجعلها متلاحقة متواتــرة. وتكرار المقابلات من أبرز خصائــص هذا الديوان الذي يثير شــعبه ضــد المحتلين، كما يعبّر عن التوتر النفســي والشعوري الذي يعانيه السماوي ويولّد الإيقاع في أشعاره إلى جانب التوكيد في المعنى.

ويجمــع الشــاعر بين هــذه المتقابلات على أســاس الانزيــاح، لأنّ «رصد ظواهر الانحــراف في النــصّ يمكن أن تعــين على قراءته قراءة اســتبطانية تبتعــد عن القراءة الســطحية والهامشــية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعــاد دلالية وإيحائية تثير الدهشــة والمفاجأة، ولذلك يصبح حضوره في النص قادراً على جعل لغته لغة متوهجة ومثيرة تســتطيع أن تمارس ســلطةً على القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة؛ كما يعكس قدرة كبيرة عند المبدع على اســتخدام وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد تراكيــب جديدة لم تكن دارجة أو شــائعة في الاســتعمال.» (الزيــود، ٢٠٠٧م: ٤) فقد اســتطاع تكرار ظاهرة الانزياح تقديم إمكانيات دلالية متنوعة تدل على عمق أفكار السماوي في تغيير أوضاع المجتمع.

٤-٢. تكرار العبارات

هــذا النمط من التكرار موجود بكثرة فى القصائــد المعاصرة، ويكون بتكرار عبارة بأكملها فى جســد القصيدة. وإذا جاء هذا النمط فى بداية القصيدة ونهايتها فإنّه يساعد على تقوية الإحســاس بوحدتها، لأنّه يعمل على الرجوع إلى النقطة التى بدأ منها. كما تقول دهنون أمل نقلاً عن محمد لطفى اليوسفى: «إنّها تمكّن القصيدة من العودة إلى لحظة البــدء أى لحظة الولادة.» (أمل، ٢٠٠٨م: ٨) قســمنا تكرار الجملة إلى قســمين: أولاً: تكــرار الجملة بأكمها: تكرار الجملة المســتقلة فى القصائد وتكرار العنوان فى القصائد، ثانياً: تكرار التراكيب المتنوعة. والرسم التالى يبين ذلك بصورة واضحة:



الرسم الثاني: تكرار العبارات

٤-٢-١. تكرار الجملة بأكملها

٤-٢-١-١. تكرار الجملة المستقلة

يقول السماوى فى قصيدة تضاريس قلب:

لكى أكون مؤهلاً للحبّ/فى الزمن الجديد/كيما أكون مؤهلاً للعشــق/ والصبّ التقيا. (السماوى، ۲۰۰۷م: ۱۲-۱٤)

يــدلّ تكرار أكون مؤهلــاً على أنّه مازال يعشــق وطنه وليس لحبّــه بديلٌ. ويقول السماوى فى قصيدة "تماهى":

بينک والعراق/ تماثل .../كلاكما يســكن قلبى نسغ احتراق.../ ها أنا بينكما *** بينــک والفرات/آصرة.../كلاكما يســيل من عينيّ/كلاكما صــيّرنى أمنية قتيلة/ كلاكما مئذنةٌ حاصرها الغُزاة../ ها أنــا بينكما *** بينک والفرات/قرابةٌ.../كلاكما ينام فى ذاكرة العشب/كلاكما أثكله الطغاة والغزاة/ ها أنا بينكما. (المصدر نفسه: ١٥-١٩)

كرّر الســماوى فى هــذه القصيدة جملة "ها أنا بينكما" ثــلاث مرات حيث يختم كل مقطــع بتكرار الجملة وهى التركيــب الغالب على نحو لافت فى القصيدة. إنّ تكرار هذه العبارات يعبّر عن حجم الآلام التى يعيشها السماوى فى منفاه. تولّد جمالية التكرار فى هذه الأبيات إيقاعاً وجرســاً خاصاً يتلائم مع مضامين القصائد. يعشق السماوى وطنه ويجمع بينه وبين حبيبته فى الديوان.

يقــول محمــد جاهد بدوى: «تأتى تجربة عشــق الوطن فى مقدمة طيوف المشــهد فى "قليلک... لاكثيرهنّ" تلک التجربة التى يتماهى فيها الوطن مع الحبيبة، ويتشــكّل عبر رســومها، ويتبدّى فى قســماتها، وتغــدو الحبيبة كذلک من بعــض وجوهها، وفى بعض تجلياتها الروحيّة وطناً للنفس، وســكناً للفؤاد، وإنّهما ليتماهيانِ، ويغدو أحدهما معرضاً تتجلّى على صفحته صورة الآخر فى تواشج رؤيوىّ حميم حتى يصيرا فى مخيلة الشاعر شيئاً واحداً، ما ذاک إلا لحنينه المحرِّق إليه، وشدة إحساسه باغترابه عن ذاک الوطن.» (بدوى، ۲۰۱۰م: ١٥٨)

٤-٢-١-٢. تكرار العنوان فى القصائد

العنوان رســالة لغوية -بالمفهوم الســيمائى- تعرّف بتلک الهويــة وتحدّد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذى يدلّ على باطن النصّ ومحتواه. (رحيم، ۲۰۰۸م: ۱۰) العنوان أكبر ما فى القصيدة، إذ له الصّدارة ويبرز متميزاً بشــكله

وحجمـه، فهو لافتة دلالية ذات طاقات مكتنـزة، ومدخل أوّلى لا بدّ منه لقراءة النصّ. (المصدر نفسه: ٩-١٠)

عنوان القصائد فى شـعر يحيى السـماوى بمثابة المرآة الصافيـة التى تعكس أفكار الشاعر ويكون ذا علاقة وطيدة مع نفسية الشاعر بحيث يجسّد لنا مضمون القصيدة قبل قراءتها من خلال الإيحاءات السـيميائية. يقوم الشاعر بتكرار عناوين القصائد بصورة مكررة. والجدول التالى يبين ذلك بصورة واضحة:

الجدول١: تواتر العنوان فى ديوان "قليلك...لاكثيرهن"

عنوان القصائد	عدد تواتر العنوان فى القصيدة
ستسافرين غداً؟	٢
يا جبل الوقار	٢
في آخر العمر	٨
يحدث في خيالي	٥
كأنّي أطالب بالمستحيل	٣
أين ستهربين من حبي	٣
حين تكونين معي	٦
مثلث السلطة	٢
طرق بابكم فأجاب صمتٌ	٢
ماعدتِ سرّاً	٢
ياصاحبي	٢
جنون	٢

والمثال من قصيدة آخر العمر:

فى آخـر العمر/ اكتشـفتُ أننى غرير.../ فى آخر العمر اكتشـفت/ أنـى الزاهد../ والمسرف.../ الصعلوك.../ واكتشفتُ أنّ زورقى/ أكبر من أن/ تستطيع حمله البحور.../ فى آخـر العمـر اكتشـفتُ/ أنّ كلّ وردةٍ حديقةٌ كاملةٌ/كلّ كوخٍ وطـنٌ/ فى آخر العمر اكتشـفتُ/ أنّ قلباً دونما حبيبةٍ/ مبخرةٌ ليس بها بخور.../ فى آخر العمر اكتشـفت/ أنّ

لى طفولة ضائعة/ جاء بها حبّک/ فى آخر العمر اکتشفت/ أننى سادنک الناسک.. والحقير/ أرکض فى روضکِ/ فى آخر العمر اکتشفتُ/ أننى طفلک يا سيدتى الطفلة/ طفلٌ عاشقٌ... . (السماوى، ٢٠٠٧م: ٣٧-٤٢)

يبين السماوى ما يختلج فى نفسيته صريحاً حتى يرسم فى خياله لوحات تشکيلية من الوطن والعمر وطفولته ويؤکد فکرته مستعيناً بالتکرار حيث يستهل کل مقطع بتکرار عنوان القصيدة: فى آخر العمر اکتشفتُ ويمزج بين العناوين وقصائده؛ لأنّ تکرار العنوان عنصر فعَّال فى تکوين أشعار السماوى، فهو يهتم بالعنوان حيث يجعله النقطة المرکزية التى تتمحور حوله القصيدة، کما فعل فى قصيدة آخر العمر، الذى يکرر العنوان فيها ثمانى مرات.

فالعنوان ذو دور محورى فى الفهم العميق لأشعار السماوى وثمّة تلائم واضح بين عنوان القصائد ومحتواها. يقول الغرباوى نقلا عن جاسم خلف إلياس: «عندما تتبعنا العناوين فى شعر السماوى وجدنا صحة ما ذهبنا إليه، إذ إن ثنائية الوطن والمنفى قد انعکست فى اغلب العناوين تعبيراً عن الإحساس بالغربة عن الذات والمکان.» (الغرباوى، ٢٠١٠م: ٤٥)

٤-٢-٢. تکرار التراکيب المتنوعة

ظاهرة التکرار-کما سبق- من الظواهر الأسلوبية الهامّة فى الشعر العربى المعاصر ولها دلالات معنوية تتخطى وجودها اللغوى. لکن التکرار فضلاً عن کونه خصيصة أساسية فى بنية النص الشعرى [فإن له] دوراً دلالياً على مستوى الصيغة والتراکيب المتنوعة؛ فهو أحد الأدواء اللاشعورية التى يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها. (راضى جعفر، ١٩٩٩م: ٩٩) نرى هذه التراکيب فى ديوان يحيى السماوى بصورة مختلفة ولافتة. نقصد بتکرار التراکيب المتنوعة، تکرار الأبيات فى أسلوب نحوى واحد.

٤-٢-٢-١.تکرار أسلوب الجار والمجرور + الفعل المضاع + ...

يستفيد السماوى فى قصيدة "إهداء" من هذا الأسلوب، کقوله:

للطفل يحبو فوق أرصفة الكلام ⟸ للطفل+ يحبو+ فوق أرصفة الكلام

للأمّ تحضنهُ.. تزقّ مكارم الأخلاق../ للصبح يغسل بالضياء الدرب من وحل الظلام/ للريح ينسج من حرير نسيمه بُرد المسرّة للأنام/ للريح قادت للثرى العطشان قافلة الغمام../ للحديق تزدحم الخنادق../ للمستبدّ اختار أن يلقى السياط إلى الضرام/ للمارق انتبذ الخطيئة... . (السماوى، ٢٠٠٧م: ٥-٩)

تؤدی جمالية تكرار هذا التركيب دورا فنياً إيقاعيّاً فی انسجام أبيات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها وتبرز لنا براعة الشاعر وعبقريته فی بيان الحالة الشعورية المسيطرة على ذاته.

٤-٢-٢-٢. تكرار أسلوب" فعل مضارع + أن+ فعل مضارع + فی + اسم

يستخدم السماوى هذا الأسلوب فی قصيدة "يحدث فی خيالی":

يحدث أن أشيّد فی خيالی ⟸ يحدث + أن أشيد + فی خيالی

يحدث أن أجعل من عينيک/ يحدث أن أزرع فی خيالی/ يحدث أن أنسج فی خيالی/ يحدث أن أجعل من يديک فی خيالی سوراً/ يحدث أن أسوق نحو بيتک/ يحدث أن تسافری يومين عنی/ يحدث أن تزفّک البحار لی/ يحدث أن أكتب فی خيالی/ يحدث أن يُجلسنی خيالی/ يحدث أن أطهر الحقول من كلّ الجراد البشری فی بساتين الفراتين/ يحدث أن أقيم جسر الودِّ/ يحدث أن أموت فی خيالی/ يحدث أن أفيق من خيالی. (المصدر نفسه: ٥٣-٦٣)

يكرر السماوى هذا التركيب فی كلّ مقطع بمعنى جديد ولكن كلّها تدور فی النهاية حول محور واحد هو همومه تجاه الوطن. ويضفی على القصيدة انتظاماً خاصّاً لا يسأم القراء من قراتها ويتلائم مع نفسية الشاعر.

يستخدم الشاعر فی قصيدة "حين تكونين معی" أسلوبين:

٤-٢-٢-٣. الفعل المضارع + الفاعل + الجار والمجرور

يفرش الربيع لی سريره... ⟸ الفعل المضارع + الفاعل + الجار والمجرور

فينثـر الورد على وسـادتى/ تنسـج الضفاف لى شـذاه/ يظفر الصبـاح لى ضُحاه أرجوحة.../ يجلس الطير إلى مائدتى.../ تكشـف الصدور عن أسرارها. (المصدر نفسه: ١١٢-١١٦)

٤-٢-٢-٣-١. كما يتكرر أسلوب: الفعل المضارع + الجار والمجرور + الفاعل

يهرب من فصولنا الخريف ⟸ الفعل المضارع + الجار المجرور + الفاعل

يسيل من ربابتى اللحن/ تفيق من سباتها الأمطار/ تخرج لى لؤلؤها البحار. (المصدر نفسه: ١١٢-١١٦)

يكون السـماوى فى هذه القصيدة متفائلا بمسـتقبل العراق ويصور هذا التفائل من خلال تكرار لوحات تشـكيلية تـبرز حنينه البالغ إلى العـراق ويتذكّر جمال رؤيته فى الخيال. كما يعتمد السماوى على تكرار تركيب الجملة الفعلية التى يبدأ بالفعل المضارع. وهذا يعبّر عن شدة حنين الشاعر إلى وطنه الذى جعلت الزمن زمناً خيالياً لايخرج عن دائرة الحزن المستمرة. لأنّ الفعل المضارع يدلّ على التجدد والاستمرار.

فتكرار التراكيب طوال القصائد قد ولّد انسجاماً دلالياً وإيقاعياً بين المقاطع ويحقق توازناً موسيقياً. ويوحى فى طياته بأبعاد إيحائية تؤثر فى المتلقى وتسهم فى إيقاظ الوعى فى نفوس الجماهير ضدّ المحتلين.

٤-٢-٢-٤. تركيب الاستفهام

ومن التكرار الاستهلالى تكرار اسم الاستفهام فى بداية الأبيات، إذ يسهم فى شحن الخطاب الشـعرى بقوة إيحائية وفتح المجال الدلالى أمام القارئ وتستدرجه إلى إكمال النص، وتجبره على الإجابة عن الأسـئلة التى يطرحها الخطاب وبذلک يستكمل النص عند الإجابة عنها. (حنى، ٢٠١٢م: ١٥) الاسـتفهام أسـلوب من الأسـاليب الإنشائية الطلبية التى يسـتخدمها السـماوى فى الديوان ليعبّر عن أفكارهـا، كقوله فى قصيدة يا صاحبى:

هـل للغصونِ من الجذورِ هروبُ ؟/ أطيـارُهُ ... ونخيلهُ مصلوبُ/" قومى همُو قتلوا

أُميمَ أخي" ولا/ ذنبٌ سوى أنَّ القتيلَ قريبُ/ مالي أبثّكَ يا نديمَ قريحتي/ شجَني وفيكَ من الهُمومِ سُهُوبُ؟/ هل نحن إلا أمةٌ مغلوبةٌ/ رأتِ المشورةَ ما يقولُ مُريبُ ؟/ ما نفعُ توحيدِ اللسانِ لأمةٍ/ إنْ لمْ تُوحّدْ أذْرعٌ وقلوبُ؟/ هي أمةٌ أعداؤها منها ... متى/ طارَ الجناحُ وبعضُهُ معطوبُ ؟/ من أين يأتينا الأمانُ وبعضنا/ لِعدوّنا والطامعينَ ربيبُ؟/ هل نحن إلا أمةٌ مغلوبةٌ/ فإلى مَن/ يشكو العاشقُ المغلوبُ؟/ لا بدّ من غَرَقِ السفينِ إذا انبرى/ لقيادها "المنبوذُ" و"المجذوبُ." (السماوى، ٢٠٠٧م: ٨٢-٩٢)

في هذه القصيدة يرتقي حزن الشاعر إلى ذروته ويتبلور كلّ ما يعانيه من ألم في أسلوب الاستفهام؛ فالقصيدة تشير إلى الجرائم التي شوهت الوجه الناصع للمقاومة الوطنية المشروعة ويتضمن البيت الشهير:

قومي همو قتلوا أميم أخي ⟸ فإذا رميت أصابني سهمي

والبيت إشارة إلى جريمة احتلال الكويت من قبل صدام، كما أن القصيدة تدلّ على جريمة هدم المدن العراقية بساكنيها على يد قوات الاحتلال بذريعة البحث عن بعض الإرهابيين. ويشير إلى زعيم عربي بالغ النرجسية وضع خطة إرهابية لاغتيال قائد عربي كان قد جند نفسه لخدمة الأمتين العربية والإسلامية .

كثيرا ما تكون بعض القيادات العربية السبب الجوهري لدمار شعوبها واحتلال أوطانها ولعل النظام العراقي السابق خير مثال على ذلك. (المصدر نفسه: ٩٢) كثرة استخدام الاستفهام تجسد الرؤية الفكرية للشاعر وهمومه الاجتماعية؛ لأنّه يعتقد أن سيفه معضوب ولا ناصر له ويعبر عن ظلم حكام العرب وجورهم لهذا الشعب الذي يخضعون للأجنبي المستغل للأرض والشعب.

يستهل السماوي قصيدة "طرقنا بابكم فأجاب صمت" بسؤال كما نرى في النماذج التالية:

أما لبعيد هودجكم قدوم؟/ فيا أحبابنا هل من جديد؟

عاتبني فمي: أيجوز قتلي ... على عطش.. وفي عيد أصوم؟

أ تغني الطير عن غصن نقوش ... لتغنينا عن الوصل "الرسوم"؟

(المصدر نفسه: ٦٣-٦٨)

إنَّ كثرة التراكيب الاستفهامية في الديوان تدلّ على الصراعات النفسية التي يعاني منها الشاعر في المنفى؛ لأنّ الملمح الأسلوبي في هذا التكرار أن هذا الاستفهام التقريري لا يراد منه جواب جاء لتأكيد المعنى. ثم إن هذه الأسئلة الطاقة تثير في المتلقي التأمل في مضمون القصيدة.

٤-٢-٢-٥. تركيب النداء

النداء أسلوب من الأساليب الإنشائية الطلبية، وفيه يتمّ تنبيه المنادى، وحمله على الالتفات. (المخزومي، ١٩٨٦م: ٢٨٩) فقد استخدم السماوي أسلوب النداء في ديوانه لبيان همومه في المنفى. على سبيل المثال يقول في قصيدة "طرقنا بابكم فأجاب صمت":

ويا أحبابنا ما طول عمر   لنفس لا ترام ولا تروم؟

ويا أحبابنا هل كان يذكو   بغير حريقة الرّند السليم؟

ويا أحبابنا لو كان يُجدى   عتابٌ لانبرى قلبٌ هضيم

فيا أحباب باقي العمر هلّا   تضاحك ليلنا منكم نجوم.

(السماوي، ٢٠٠٧م: ٦٥-٧٠)

من خلال هذه الأبيات يتجلى لنا أنّ السماوي اعتمد على تكرار الجملة الندائية التي توحي بحالته النفسية في فراق وطنه. لأنّه ينادي أحبته الذين خلفوا في قلبه بصمات حبّهم وذكرياتهم الجميلة. يقول الشاعر في قصيدة "سؤال":

أغـربُ ما قرأتُ في مدافن الأمواتْ/ شاهدةٌ خُطَّ عليها :/ أيّها الأحياء في مدائن السُبات/ أما مللتم لُعبة الحياة؟ (المصدر نفسه: ٩٩)

إنه يريد أن ينبه شعوب العراق لأوضاع مجتمعهم وصحوتهم وأن يرشدهم إلى دروب الصواب. ينبع أسلوب النداء من عمق تحسر السماوي على أرضه بعد مرور السنين. يقول شرتح: إنّ شعرية السماوي متجذرة في عمق الرؤية/ وحرارة التجربة المتقدة عاطفياً، إذ تستمد وميضها من جراح الغربة، والصبابة والشوق العارم الذي لن ينقضي موجه الحارق طيلة الحياة؛ فهو دائماً في توهج وحنين دائم إلى العراق. (شرتح، ٢٠١١م: ٤٦٧) فالمنادى في هذا الديوان يدل دلالة نفسية على الآلام التي يعاني منها

الشاعر فی المنفی ويعبّر عن حنينه إلى العراق.

٥. النتائج

التكرار ظاهرة أسلوبية بارزة فی ديوان "قليلک... لا كثيرهنّ" ليحيى السماوی وهو لا يأتی عشوائياً بل هادف وذو مغزی. يظهر التكرار فی ديوانه بأشكال متنوعة فی الألفاظ، الضمائر، كلمات الطبيعة، المتقابلات والجمل، وكلّ شكل من هذه الأشكال له أبعاده الإيقاعية التی تدلّ على هموم الشاعر وقلقه على مستقبل وطنه العراق. تؤدی جمالية التكرار إلى إثراء قصيدته من حيث الإيقاع الموسيقی وإثارة المعانی الإيحائية؛ الأمر الّذی جعل قصائده متماسكة ذات وحدة عضوية.

وكلمة العراق من أبرز الكلمات التی يستخدمها الشاعر فی قصائده مباشرة، وذلک لبيان مدی علاقته النفسية بالعراق وحنينه إليه. ركز يحيى السماوی فی ديوانه على ضميری المتكلم ليؤكد على على تفرده وتميزه حتی فی منفاه، كما خلع على كلمات الطبيعة، الصفات البشرية على طريق التشخيص. فالتشخيص يرسم لوحات استعارية جميلة فی أشعاره الرومانسية وهو بذلک يشرک عالم الطبيعة آلامه وأشجانه ليخفف من مأساته. تدلّ الكلمات المكررة ک (حقل ياسمين، بستان برتقال، الزهرة، زهرة الريحان و....) فی هذا الديوان على الأمل وتفاؤل السماوی بمستقبل وطنه العراق ويجمع الشاعر بين المتقابلات على أساس الانزياح، كما يكرر العبارات بأنماطها المتنوعة. يؤدی تكرار العبارة إلى الانسجام المنظم بين المقاطع ويحقق موسيقی متماسكة ويوحی فی طياته بأبعاد إيحائية تؤثر فی المتلقی وتسهم فی إيقاظ الوعی فی نفوس الجماهير ضدّ المحتلين وتجسد الحالة النفسيّة للشاعر إثر غُربته عن الوطن.

من الناحية الفكرية والاجتماعية مزج السماوی بين حبه لحبيبته والوطن. عالج فی شعره مشكلات كيانية يعانيها فی منفاه وينبغی الإشارة إلى أنَّ التكرار فی شعر السماوی يكون فی خدمة فكرته المحورية أی بيان همومه الوطنیّ. فعندما يتحدَّث السماوی عن الوطن، يحسُّ القراء بأنَّ الشاعر يقوی الإحساس بالغربة والاغتراب عن العراق فی شعره. وهذا يدلّ على أنَّ حبَّه للوطن يظهر القضايا الوطنية فی مضامين أشعاره، وهو

ينقل هذا الحسَّ من ذاته إلى نفس المتلقِّي. وفي أغلب الأحيان يبلور السماوي في شعره رؤيتــه الفكرية والاجتماعية حول فراق الوطن والدعوة إلــى الثورة والرفض ويدعو الشــعوب العربية من خلال أســلوب التكرار إلى الوعي والوقوف بوجه الطُغاة والعتاة والأباطرة. وقد ظهرت براعته في اســتخدام هذا الأســلوب ونقل بذلک مشــاعره إلى المتلقي.

المصادر والمراجع

ابراهيــم، عبدالعظيم المطعــني. (١٩٩٢م). خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغيــة، الطبعة الأولى. بيروت: مكتبة وهبة.

ابن رشــيق القيرواني، الحسن. (لاتا). العمدة في محاســن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد. بيروت: دار الجيل.

بــدوي، محمد جاهين. (٢٠١٠م). تجربة العشــق والاغتراب في ديــوان قليلک لاكثيرهن. لامک: دار الينابيع.

راضــي جعفر، محمد. (١٩٩٤م). الاغتراب في الشــعر العراقي المعاصر مرحلة الروّاد، دمشــق: اتحاد الكتاب العرب.

الســماوي، يحيى. (٢٠٠٧م). ديوان قليلک... لاكثيرهنّ، جدّة: عبدالمقصود محمد سعيد خوجه، الطبعة الثانية.

ضيف، شوقي. (١٩٩٩م). فصول الشعر ونقده، مصر: دار المعارف.

عبدالنور، جبور. (١٩٨٤م). المعجم الأدبي، بيروت: دار العلم للملايين.

عبيــد، محمد صابر. (٢٠٠١م). القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية. دمشــق: اتحاد كتاب العرب.

عجلان، عباس بيومي. (١٩٨٩م). عناصر الإبداع الفني في شــعر الأعشــي. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

عشري زايد، علي. (٢٠٠٨م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. القاهرة: مكتبة الآداب.

عيد، رجاء. (١٩٨٥م). لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث. الإسكندرية: منشأة المعارف.

الغرباوي، ماجد. (٢٠١٠م). تجليات الحنين في تكريم الشــاعر يحيى السماوي. الجزء الأول. دمشق: دار الينابيع.

ــــــــ. (٢٠١٠م). تجليات الحنين في تكريم الشــاعر يحيى الســماوي. الجزء الثاني. دمشــق: دار الينابيع.

قطب، سيد. (١٩٩٣م). النقد الادبى «أصوله و مناهجه». الطبعة السادسة. بيروت: دار الشرق.
المخزومى، مهدى. (١٩٦٤م). فى النحو العربى نقد و توجيه. بيروت: منشورات المكتبة العصرية.
المسدى، عبدالسلام. (١٩٨٢م). الأسلوبية والأسلوب. تونس: الدار العربية للكتاب.
الملائكة، نازک. (١٩٧٧م). قضايا الشعر المعاصر. الطبعة السادسة. بيروت: دار للملايين.

المقالات والرسائل

أمـال، دهنون. (٢٠٠٨م). «جماليات التكرار فى القصيدة المعاصرة»، الجزائر: جامعة محمد خيضر. جامعة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الثانى والثالث.
حنى، عبدالطيف. (٢٠١٢م). «نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة فى شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا». مجلة علوم اللغة العربية وآدابها. كلية الآداب واللغات. جامعة الوادى. العدد الرابع. صص٦-٢٠.
رحيم، عبدالقادر. (٢٠٠٨م). «العنوان فى النص الإبداعى أهميته وأنواعه». الجزائر: جامعة محمد خيضر. العددان الثانى والثالث.
الزيود، عبدالباسط محمد. (٢٠٠٧م). «من دلالات الانزياح التركيبى وجمالياته فى قصيدة الصقر لأدونيس». مجلة جامعة دمشق، المجلد٢٣، العدد الأول.صص١٥٩-١٨٨.
على، عبدالرضا. (١٩٨٩م). «الإيقاع الداخلى فى قصيدة الحرب». بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر.
معروف، يحيى. (١٤٢٣ق). «دراسة وتحليل للمضامين الشعرية للشاعر العراقى يحيى السماوى». مجلة اللغة العربية وآدابها. السنة الثامنة. العدد الرابع عشر. صص١٢٧-١٥٣.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة –العدد السادس عشر –شتاء ١٣٩٣ش /كانون الأول ٢٠١٤م
صص ٤٩ ـ ٣٣

رؤية نقدية جديدة "لبواعث ظهور الشّعر الحرّ" في العراق

تورج زيني‌وند*

الملخّص

كلّ حركة أدبيّة، شـعراً كان أو نثراً، تحتاج في نشـأتها أو تطوّرها إلى بيئة مناسبة؛ ظهور الحماسـة لدى اليونانيّين والإيرانيين، يدلّ على أنّ كلّ ظاهرة أدبيّة لايمكن أن تنشـأ في الفراغ بل تستلزم ظروفاً خاصّة وأسباباً مناسبة للنموّ والتّطوّر. لم يكن الشّعر العربي، منذ الجاهليّة حتّى اليوم، بمعزل عن هذه السّنّة الأدبيّة؛ فقد أثّرت عليه جملة من المؤثّرات على مرّ العصور. أهمّها القبيلة، والدّين، والسّياسة، والحضارة والمغول، ثمّ الغرب.

وهذه هي حركة الشّـعر الحرّ الّتي ازدهرت في الأقطار العربيّة،كانت اسـتجابة أو تلبية لحاجات فنيّة واجتماعية وسياسية وثقافية. وولادتها كانت في العراق دون بقية الأقطار؛ لأنّه كان أكثر اسـتعداداً بالنسـبة إلى بقية البلدان العربيّة بما فيه من سـيطرة الاستبداد والاستعمار، إضافة إلى تمتّعه بتراث شعريّ قويم. وهناك أيضاً علّة العلل وهي أنّ روّاد هذه الحركة قد تأثّروا بالتيّارات الأدبية الّتي كانت سـائدة في أروبا والغرب،كما يضاف إلى ذلك أنّهم ربّما اطّلعوا على تيّار الشّعر الحرّ في ايران وتطوّراته الّتي بدأت قبل الشّعر الحرّ بالعراق. من أهمّ ما حصل عليه هذا المقال الذي انتهج المنهج التّحليلي – التّوصيفي، هو أنّ المؤثّرات الاجتماعيّة والسّياسية ثمّ التّعامل والتّواصل مع الغرب كانت من العوامل الأساسيّة الّتي أدّت إلى ظهور الشّعر الحرّ في العراق.

الكلمات الدّليلية: الشّعر الحرّ، العراق، الشّعر العربيّ، الشّعر الفارسيّ، الشّعر الأوروبيّ.

---

*. أستاذ مشارك بجامعة رازي، كرمانشاه، إيران T_zinivand56@yahoo.com

التنقيح و المراجعة اللغوية: د. حسن شوندي
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/١١/١٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٦/٢٥ش

المقدّمة

بين العراق والشّعر، ترابط وجدانيّ عميق قلّما نجد له مثيلاً في بلد آخر، فالعراق بلد الشّعر، وليس ذلک ادعاءً، بل كلّ من يعرف العراق وتاريخه الأدبيّ، يعترف بأنّ فحول الشّعر العربيّ قديماً وحديثاً، نهلوا من ينابيعه الرّقراقة وغميره الصّافي. وأمّا هذه الدّراسة الّتي بين أيديكم، فإنّها تبحث عن بواعث ظهور الشّعر الحرّ فيه، وهي تتمحور حول محورين تاليين:

أ. نظرة عابرة في تطوّر الشّعر الحديث في العراق.

ب. تحليل بواعث ظهور الشّعر الحرّ ونقدها.

وقبل أن ندخل في صميم البحث، علينا أن نحدّد المقصود بالشعر "الحديث" في شعر العراق؛ إنّ المراد من الشّعر الحديث في شعر العراق المعاصر، هو ما بدأ بنهاية الحرب العالميّة الثانيّة حتّى اليوم. ويكون من المفيد أن نبدأ بالقرن التّاسع عشر لنتتبّع تطوّر الشّعر في العراق بدأً من التّقليد مروراً بالشّعر الاجتماعي والخطابي وانتهاءاً إلى المحاولات الحديثة للتّجديد. تمّت مراحل تطوّر الشّعر الحديث في العراق على النّحو التاليّ:

المرحلة الأولى أو مرحلة التّقليد من منتصف القرن التّاسع عشر حتّى إعلان الدّستور العثمانيّ في سنه ١٩٠٨م: شعراء ذلک العهد، يمثّلون الرّعيل الأخير من شعراء الفترة المظلمة ينضوون جمياً تحت لواء التّقليد متأثّرين بالثّقافة العثمانيّة. من أبرز ممثلي هؤلاء: "عبدالغفار الأخرس" (١٨٠٥ – ١٨٧٤ م)، "موسى الطّالقانيّ" (١٨١٤- ١٨٨٠ م)، "حيدر الحليّ" (١٨٢٧- ١٨٨٦ م)، "عبدالغني جميل" (١٧٨٠- ١٨٦٣ م) و"محمّد سعيد الحبّوبي" (١٨٤٩-١٩١٦ م). (الخياط، ١٩٧٠م: ١١- ٢٩)

المرحلة الثّانيّة أو فترة الانتقال من ذروة التقليد إلى محاولات التّجديد: لقد توسّط شعراء هذه المرحلة بين التّقليد والتّجديد، فلم يقلّدوا الآخرين تقليداً أعمى ولم يرفضوهم رفضاً باتاً، بل نقلوا الموضوعات الشّخصيّة الضّيقة إلى النّاس والمجتمع وجرت الآراء العلميّة الجديدة على ألسنتهم ثائرين على القيم الاجتماعيّة والسّياسية ولكن لم تشهد ثورتهم، أبعاداً منتظمة، إلاّ أنّهم بالرغم من ذلک، مهّدوا الطّريق للأجيال القادمة. من

روّاد هذه المرحلـة: "جميل صدقى الزّهاوى" (١٨٦٣-١٩٣٥م)، "أحمد الصّافى النّجفى" (١٨٩٧-١٩٧٧م)، "حسـين مردان" (١٩٤٧م-؟) و"محمّد مهدي الجواهريّ" (١٩٠٣م-١٩٩٧م). (المصدر السّابق: ٣٧- ١٠٧)

المرحلـة الثالثة أو محاولات التّجديـد بعد الحرب العالميّة الثانيّة: اتّسـمت مرحلة ما بعـد الحرب العالميّة الثّانيّة بتغيرات حاسمة على المسـتوى العالمـى، بانهيار القوى الاسـتعماريّة الّتى أنهكتها الحرب، وارتفاع صوت الشّـعوب المستعمرة منادياً بالتّحرّر والاسـتقلال واشـتدّت الدّعوة إلى الدّيمقراطيّة واحترام حقوق الإنسان وكان لهذا كلّه أصداء على الصّعيد الدّاخلى فى العراق، حيث تطوّرت الأوضاع السّياسية والاجتماعيّة والثّقافيّة. فى الحقيقة أنّ الحركات السّياسـيّة والانقلابات العسكريّة والأحزاب الوطنيّة وآثار الحرب العالميّة الأولى وسـيطرة بريطانيا علـى العراق وأخيراً ما خلفته الحرب العالميّـة الثّانيّة من آثار مروعة وضياع فلسـطين، كلّها أسـهمت إلى حدّ كبير فى تهيّئة الظروف لتطوّر الأدب، حتّى ظهر المثلّث العراقّى (نازك الملائكة، بدر شـاكر السّـيّاب وعبد الوهاب البياتىّ) ثمّ ارتفعت القصيدة العربيّة إلى مستوى جديد مغاير تماماً لما كان سـائداً فى الشّـعر لقرون طويلة. وهكذا برزت الدّعوة إلى تجديد الشّعر فى العراق بعد الحرب العالميّة الثّانيّة بتغيير وجه الحياة وتطوّرها وازدياد المظاهر الثّقافيّة والاتّصالات بالحضـارة الحديثة الأخرى والاقتبـاس منها ونهوض حركة التّرجمـة. (انظر: المصدر السابق: ١٠٨- ١٧٠؛ بدوى، ١٩٦٩م: مقدّمة الكتاب: ك، ل، م؛ المقدّسى، ١٩٨٨م: ٩٩؛ الكتانى، ١٩٨٢م: ٤٥٠؛ الحدّاد، ٢٠٠١م: ٥)

قد تطلّعت الحركة التّجديديّة التى سمّيت بـ "الشّعر الحرّ" من العراق ومنه زحفت إلى أقطار الوطن العربىّ، فى تلك السّـنة (١٩٤٧م) الّتى نظمت نازك الملائكة قصيدتها "الكوليرا" أصدر بدر شـاكر السّـيّاب فى بغداد ديوانه، "أزهار ذابلة"، وفيه قصيدة حرّة الوزن له من بحر الرّمل عنوانها "هل كان حبّاً".

وقيل فى تعريف هذا الشّعر: «ليس الشعر الحرّ منثوراً كما ظنّ الكثيرون ممّن يعزفون عـن قراءته، وإنّما هو شـعر يلتزم بحور الخيـل، ولكنّه يكتفى منها بالبحور المتسـاويّة التّفاعيل كالرّجز والرّمل والكامل وغيرها. وهو مع التزامه بهذه البحور يتحرّر من نظام

البيت الكامل، فسطور الشّاعر تختلف طولاً وقصراً ....» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٣٦) هذا ما صرّحت به رائدة الشّعر الحرّ "نازک الملائكة" في كتابها "قضايا الشّعر المعاصر"، أما ظهور هاتين القصيدتين فلم يلفت نظر الجمهور، مضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالها الصّحف، شعراً حرّاً على الإطلاق، إلى صيف سنة ١٩٤٩م حيث، أصدرت "نازک الملائكة" ديوانها "شظايا ورماد" وقد ضمّنته مجموعة من القصائد الحرّة ووقفت منها موقف التّجديد. (انظر: المصدر السابق: ٣٧)

لم يكد هذا الدّيوان يظهر، حتّى قامت له ضجّة شديدة في صحف العراق وأثيرت حوله مناقشات حامية الوطيس في الأوساط الأدبيّة، حتّى بدأت تظهر قصائد حرّة الوزن ينظمها شعراء يافعون في العراق ويبعثون بها إلى الصّحف وبدأت الدّعوة تنمو و تتّسع.

سؤال البحث

السؤال الأساسي الّذي يتطرّق إليه هذا المقال، هو: لماذا بدأ الشّعر الحرّ في العراق دون غيره من البلاد العربيّة؟

منهجية البحث

ولقد حاولنا من التّطرّق فيه (سؤال البحث) اتباع منهج النّقد والتّحليل بالاعتماد على المناهج الحديثة في النّقد الأدبي ومن ثمّ منهجنا في البحث هو أنّ الباحث يدرس الموضوع في رؤية نقديّة تمتاز بالانتظام و الحداثة؛ الانتظام فيها تعود إلى تفكيک العوامل: إلى العوامل النّفسانيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة والفنّيّة، كما أنّ الحداثة في المقال تتّصل بالتأكيد على رصد التأثير الفارسيّ في نشأة هذه الظّاهرة بالعراق.

خلفيّة البحث

وفيما يتعلّق بخلفيّة البحث فبإمكاننا أن نقول إنّ الباحث لم يقف على مقالة فارسيّة أو عربيّة بهذا العنوان إلاّ أنّ بعض الباحثين أشار إليه إشارات عابرة.

تحليل الموضوع فى ضوء أسباب ظهور الشّعر الحرّ فى العراق

العوامل النّفسانيّة

إنّ الصّلة بين الأدب والنّفس، علاقة جدليّة؛ النّفس الإنسانى ترتاح إلى الأدب وتتفاعل معه تفاعلاً جذرياً والأدب يخضع لتقلّبات النفس ويتغذّى بها، بل يترعرع فى فضاء نفسى ويقيم فيها.

الملاحظ فى شعر نازك الملائكة يجد أنّ هذه الشاعرة تعيش دائماً بين الألم والخيبة واليأس والغربة والتّشاؤم أو تتحدّث عن الصّرامة والمشاكل والتزمّت والقيود والتّمرّد والثّورة، بحيث نستنبط أنّها لاتزال تبحث عن جديد تستبدل به عمّا يدور حولها- بل تحطّمها- من الحرمان والقيود والتّكرار والرّكود والرّتابة. (انظر: ميشال، ١٩٩٩م ٣٥٩؛ عبّاس، ١٩٥٥م: ٨؛ ابوسعد، لاتا: ١٩٠) وهذه كلّها تعنى أنّ قلق الإبداع يستدعى وجود معكّر يبحث عن التّغيير والتّطوّر. (المير، ١٤٣٠م: ٩) وليست هذه المسألة تختصّ بهذه الشّاعرة فقط، بل توجد أيضاً فى آراء النّقاد حول الآخرين من الرّوّاد الأوّل للشّعر الحرّ كالسّيّاب والبياتىّ وعبد الصّبور. (انظر: نعمان، ٢٠٠٦م: ٦- ١١٣؛ المير، ١٤٣٠ق: ٢٤١- ٢٨٨؛ على، ١٩٧٨م: ١٢٣- ١٤٦؛ بيضون، ١٤١٣ق: ٢١٣)

العوامل الاجتماعيّة والسّياسية والثّقافيّة

إنّ الشّعر الرّومانسى الّذى ساد على المجتمعات العربيّة آنذاك كان ممتازاً بالذّاتيّة الّتى تبتعد عن القضايا الواقعيّة الوطنيّة والعالميّة فلم يعدّ يواكب متغيّرات الواقع الاجتماعى بل أصاب الذّات الإنسانى بالهزيمة والعجز والانكسار والضّياع. ومن ثمّ تمرّد بعض الشّعراء الشّبّان فى تلك الآونة على القصيدة الرّومانسيّة مثل "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السّيّاب" و"عبدالوهّاب البياتى" و"صلاح عبد الصبور" و"أحمد عبدالمعطى الحجازى" و... فقد انتبه هؤلاء وغيرهم كثيرون إلى حقيقة الواقع الاجتماعى الّذى يتطلب النّهوض والتّخلّص والتّمرّد والثّورة كما كانت حال المجتمع والأوضاع السّياسيّة والثّقافيّة. فهؤلاء الرّوّاد بدل العناية بالهندسة الشّكليّة الكلاسيكيّة قد اعتنوا بالتّراث الإنسانى الماضى والحاضر والواقعيّات الرّاهنة ووظّفوها توظيفاً معاصراً يتناغم مع

الانفتاح الثّقافي والحضاري والفكري. (انظر: الدّقاق والآخرون، ١٤١٧ق: ١٩٨-٢٠٢)

إنّ حركة الشّعر الحرّ بدأت في العراق سنة ١٩٤٧م، ومن العراق، بل تحديداً من بغداد نفسها -كما تقول نازك الملائكة (انظر: المصدر السابق: ٣٥)- زحفت هذه الحركة وامتدّت حتّى غمرت الأقطار العربيّة كلّها.

يبدو أنّ ظهور فكرة الخروج على الشّكل العامّ للقصيدة العربيّة ومحاولة التّماشي مع الآداب الغربيّة كانت قبل الأربعينات وفي البداية هي مجرد رغبة عند بعض الّذين سافروا إلى الغرب وحاولوا أن ينقلوا التّجربة بدون فهم مسبق. (انظر: فاضل، ١٩٨٤: ٢١٨) فصارت تلك الرّغبة منسيّة فاشلة؛ لأنّ الظّروف لم تكن مهيّأة لاستقبال هذا النّوع الجديد من الشّعر. أمّا بواكيره فقد ظهرت في العراق ويبدو لنا أنّ من جملة أسبابها ما اعقبته الحكومة العثمانيّة ثمّ الحرب العالميّة الثّانيّة من تأثيرات وانعكاسات سياسيّة واجتماعيّة ودوليّة ولذلك نجحت محاولات "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السّيّاب". (انظر، المصدر السابق: ٢٢٠)

في الحقيقة أنّ التّجديد الشّعري الّذي تمّ في الأربعينات، كان تجديداً ثقافيّاً وسياسيّاً واجتماعيّاً في بلاد الرّافدين، ولكنّ الفكرة، توسّعت فشملت البلدان العربيّة ولو بقي الشّعر العربيّ الحديث في العراق، كحركة تجديديّة، لكان من الممكن أن يموت بسبب الظّروف المناوئة له، لكنّه وصل إلى لبنان، ومن لبنان، انتشر إلى سوريا وفلسطين والأردن وإلى مصر. فوجد هذا الشعر في لبنان مكانة خطيرة لدى الشّعراء ولكن الشعراء اللّبنانيّين- وإن أضافوا إليه أشياء كثيرة- لقد استجابوا إلى هذا النوع من من الشّعر الحديث، استجابة متطرّفة. بينما كان المصريّون بطيئين ومماطلين جدّاً في الاستجابة للتيّارات الجديدة، مثلاً الشّاعر المصري "صلاح عبد الصّبور" بدأ يكتب الشّعر الحرّ وكان ذلك سنة ١٩٥٦م. (انظر: المصدر السابق: ١٩٩٩) إذاً بقي العراق رائداً في هذا النّوع من الشّعر بسبب الظّروف المهيّأة لولادة هذا الشّعر الجديد، ولادة طبيعية ناضجة وبسبب تاريخه الشّعري الطّويل.

وقد ذهب النّقاد في تأويل هذه الظاهرة وتعليل إقبال الجيل الجديد إليه، بمذاهب مختلفة، فقال بعضهم: إنّ الشّباب مولعون بالإغراب والشّذوذ، وقال آخرون: إنّ الجيل

الجديد،كسول، يضيق بالجهد الأدبى ولايتحمّل على متاعب الشّطرين وأهوال القافية الموحدّة فيلجأ إلى السّهولة، ورأت جماعة أخرى أنّ هذه الحركة بمجملها، مستوردة من الشّعر الغربىّ ولاعلاقة لها بالشعر العربىّ.

وقد بيّنت رائدة الشّعر الحرّ "نازک الملائكة" صلة الشّعر الحرّ بالتّطوّرات الاجتماعية والثّقافيّة حيث تقول: «أفتراه من الممكن أن تمتلک جذوراً، اجتماعيّة تحتم انبثاقها وتستدعيه؟!» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٥٠) هذه الجذور منها ما هو اجتماعى ومنها ما هو نفسانى وتعزوها إلى أربعة أسباب مؤكّدة على العوامل الاجتماعيّة كعامل رئيسى لبزوغ هذه الظّاهرة الأدبيّة.

أوّلها: نزوع الفرد العربى المعاصر إلى الهروب من الأجواء الرّومنطيقيّة إلى جوّ من الحقيقة الواقعة الصّارمة الّتى غايتها العلياء هى الجدّ والعمل، وتجعل غاية الأدب، التّعبير عن الفرد والاجتماع لا الجمال والتّنميق.

وثانيّها: أنّ الشّاعر الحديث يحبّ أن يثبت فرديّته باختطاط سبيل شعرى جديد يصبّ فيه شخصيّة الشّاعر.

ثالثها: تلبيته لميل العصر إلى الخروج عن فكرة النّموذج المتّسق اتّساقاً تامّاً وتقصد بالنموذج اتّخاذ شىء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلاً من تغييرها وتنويعها.

رابعها: اتّجاه العصر العامّ إلى تحكيم المضمون فى الشّكل، كردّ فعل مباشر للعصور المظلمة الّتى غلبت فيها على الشّعر، القوالب الشّكليّة والصّناعة الفارغة والأشكال الّتى لاتستجيب لحاجّة حيويّة. فالأسلوب الشّعرى القديم، عروضى الاتّجاه، يفضّل سلامة الشّكل على صدق التّعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسّک بالقافية الموحّدة، ولو على حساب الصّور والمعانى الّتى تملأ نفس الشاعر. (المصدر السابق: ٥٠- ٦٥)

خلاصة ما تشرحه "نازک الملائكة" هى أنّ حركة الشّعر الحرّ، كانت مقودة بضرورة اجتماعيّة والدّليل على ذلک هو فشل مهاجمتها ومحاولة وأدها.

وكذلک يؤكّد "إحسان عبّاس" على دور مواكبة العصر وعنصر الاجتماع فى تأسيس الشّعر الحرّ، قائلاً: «إنّ الاتّجاه إلى الشّعر الحرّ وإنزال لغة الشّعر منزلة الحديث العادّى وليس من الضّرورى أن ينشئهما التّقليد وإنّما هما يمثّلان حاجة تدعو إليها طبيعة الشّعر

العربيّ نفسه... وهي "حركه الشّعر الحرّ" تأتي استجابة لدواع نامية في حياتنا المعاصر». (عبّاس، ١٩٧٢م: ٢٣)

و هذا ما صرّح به "محمّد النّويهي" في "قضيّة الشّعر الجديد" (١٩٨٤م: ٩٣)، و"جهاد فاضل" في "قضايا الشعرالحديث" (١٩٨٤م: ٩٣)، و"جبرا إبراهيم جبرا" (المصدر السابق: ٩٨)، و"غالي شكري" في "شعرنا الحديث إلى أين" (١٩٩١م: ٣٧)، و"محمّد زكي العشماوي" في "دراسات في النّقد الأدبي المعاصر" (١٩٨٦م: ١٢٥) و"علي حدّاد" في مقالته "الخطاب الآخر مقاربة لأبجدية الشّاعر ناقداً". (٢٠٠١م: ١٠)

على أية حال، إنّ العوامل السّياسيّة مثل: الاستبداد والاستعمار والأسباب الاجتماعيّة؛ كالميل على مواكبة العصر والاجتماع الّتي طرأت على الحياة العامة والخاصّة في العراق، انتهت إلى التّغيير والتّطوّر. وقد تغيّر معها بطبيعة الحال، حال الشّعر والأدب. وأخذ الشّعراء يعيشون مع مشاكل عصرهم ويتحرّكون من خلالها معبّرين عن الواقع الّذي يعيشه وينشده الإنسان؛ وهذه تعني أن الأدب لا يستطيع أن يكون منعزلاً عن المجتمع وواقعه بل يتطوّر ويتغيّر مع التّطورات الاجتماعيّة والسّياسية و... .

التأثّر بالأدب الغربيّ

فريق من النّقاد يرون أنّ ظاهرة الشّعر الحرّ مستوردة من الشّعر الأجنبيّ. إنّهم يعتقدون؛ أنّ هذه الظاهرة ليست إلاّ ترجيع أصداء الشّعر الحديث في الآداب الأوربيّة. فإنّ أحمد أبو سعد في بيان دواعي نشأة الشّعر الحرّ في الأقطار العربيّة تأكيداً على اطّلاع روّاد الشّعر العربيّ الحرّ على النّظريّات الشّعرية والنّقديّة في الغرب، يقول: «أظنّ أنّ كلّ من له مشاركة بسيطة في الاطّلاع على النّظريات الحديثة في الآداب والفنون عند الغربيين ولاسّيما الإنجليز، يعتقد بأنّ هذا الشّعر إنّما هو ثمرة الاطّلاع على هذه النّظريات وتثقيف أصحابه بها ونتيجة لإقبال قراءة "اليوت" و"ايدث سيتويل". فزعماء الشّعر الحرّ أنفسهم في العراق يعترفون بذلك ويقرّون بأنهم قد تأثّروا بالشّعر الغربيّ حتّى في طريقة كتابة قصائدهم؛ كما تعترف "نازك الملائكة" في مقدّمتها على ديوان "شظايا ورماد" أنّ أسلوبها الطّريف في قصيدتها "الجرح الغاضب"، اقتباس مباشر من

الشّاعر الأمريكى "ادغار آلن بو" فى قصيدته البديعة «ULALUME» (الكتانى، ١٩٨٢م: ٤٦٦، نقله عن؛ أحمد أبوسعد الشّعر و الشعراء فى العراق: ٢٢)

وفى هذه النّزعة لدى بدر شاكر السّيّاب، قد قيل: من الشّعراء الغربيين الّذين تأثّر بهم فى بداية الأمر "شيلى" و"كيتس" ثمّ "اليوت" ثمّ "ايدث سيتويل" وحين استعرض هذا التّاريخ الطّويل من التّأثّر، نجد أباتمام وايدث، خاصّة، ايدث، هما الغالبان، وحين ننظر إلى إنتاجه الشّعرى لاسيّما فى مرحلته الأخيرة، نجد أثر هذين الشّاعرين واضحاً فى شعره. فالطّريقة الّتى يتبعها السّيّاب فى أكثر قصائده، هى مزيجة من طريقة أبى تمام وطريقة ايدث سيتويل، ثمّ إدخال عنصر الثّقافة والاستعانة بالأساطير والتّاريخ والتّضمين. (انظر: المصدر السابق: نقله عن: أحمد أبوسعد، الشّعر والشّعراء فى العراق: ٢٣) وكثيراً ما يشير الشاعر فى هوامش ديوانه "أزهار ذابلة" إلى أنّه قلّد نماذج من عباقرة الأدب الإنكليزى. (انظر: السّيّاب، ٢٠٠٠م، ج ١: ٨٤، ٣٤٧، ٩٥٧)

ويقول "جمال كمال الدّين" فى تحليل جذور شعر "البياتىّ" وتأثّره بالشّعر الغربىّ، مثل ما قيل فى الملائكة والسّيّاب، حيث يقول: لذلک أصبح شعراء مثل؛ ت. س. إليوت و... هم أصحاب الأثر الأكبر فى العراق بعد عام (١٩٤٨م)، حيث كان بعض أبرز المواهب الشّعرية فى الوطن العربىّ يبلغ مراحل النّضج الفنى. هنا كان شعراء من منزلة السّيّاب والملائكة والبياتى يتجمّعون لتكوين جبهة قوية للثّورة الشّعرية التى أطلقوها. وكان أغلبهم قد درس فى كليات جامعة بغداد، حيث اطّلعوا على الآداب الأجنبية، فى لغاتها الأصلية أو فى التّرجمات. وقد دفعتهم سليقة شعريّة حقيقية إلى التّعرّف على الشّعراء الأكثر حيويّة فى العالم الحديث مثل: ت. س. اليوت وإيدث ستويل و... .

ولا يمكن التّقليل من أهميّة هذه المعرفة، لأنّها أوضحت لهم إمكان التّغيير، كما أنّها قدّمت لهم الأمثلة الضّروريّة. (انظر: الجيوسى، ٢٠٠٧م: ٦٠٦)

ويقول "كمال جمال الدّين" حول البياتىّ وتأثّره بالشّعر الغربىّ مثل ما قيل فى الملائكة والسّيّاب: «البياتىّ معجب بـ"مايا كوفسكى" إلى حدّ الاقتداء... .» (فاضل، ١٩٨٤م: ١٤٠)

إذا نستنتج أنّ هؤلاء الرّوّاد، تأثروا فى شعرهم بالشّعر الغربىّ، خاصّة الشّعر

الإنجليزیّ الحديث، وذلک بيُمن دراساتهم فی الأدب الأروبی وإلمامهم باللّغة الإنجليزيّة. إضافة إلی ذلک، استيقظ الأدب العربیّ من نومه الطّويل واستجاب لنواقيس عصره فی تفاعل صادق مع تراث الشّعوب الأخری، وإن كان يبدو ذلک للنّاظر المتعجّل فی بداية الأمر؛ إنْ هی "حركة الشّعر الحرّ" إلاّ ترجيع أصداء الحركة الشّعر الغربیّ تماماً، وطريقة ايدث سيتويل، أو ثمرة إدخال ملامح الثّقافة الحديثة من الآداب الأروبيّة وترديد نزعاتهما وتقليد أنماطها.

العوامل الفنّية

إنّ محاولات التّجديد التی اجتاحت العالم بعد الحرب العالميّة الثّانيّة لم تكن مقصورة فی الأوساط السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة فقط، بل شملت الاتّجاهات الأدبيّة أيضاً، بحيث حاول الأدباء والشّعراء أن يعيدوا النّظر فی جملة من القضايا الفنّية التی فرضت علی الأدب وأبعدته عن روح العصر. والشّاعر العربیّ وجد نفسه فی وسط هذه الحوادث أسير التّقاليد التی يجدر به الجهد فی تغييرها ليأخذ مكانه بين هذه الحركة العالميّة. ساعدت عمليّة التّرجمة والنّشر علی تقويض هذا الجدار الفاصل بينها وبين الثّقافات الأخری، ثمّ استهدفت حركة التّجديد، القوالب والمضامين القديمة داعية إلی الثّورة والتّجديد.

فقد ظهر التمرّد علی الشّكل الكلاسيكی للقصيدة العربيّة منذ ظهور محاولات جماعة الدّيوان وآبولو والمهجر إلاّ أنّ تلک محاولات تعدّ مرحلة انتقالّية للانتقال بالقصيدة من الكلاسيكيّة إلی الشعر الحرّ علی مستويات عديدة منها اللّغة والخيال والشّكل والقافية والموسيقی والعاطفة.

وبيان ذلک أنّ شعراء مدرسة الشعر الحرّ جاؤوا متمرّدين علی الشّعر الكلاسيكی فی إطارات عديدة:

أوّلاً: أنّ اللّغة الشّعرية التی اعتمد عليها الكلاسيكيّون والرّومانسيّون آنذاک كانت عاجزة للتعبير عن مستجدات الواقع الحياتی المعيش؛ لأنّ هذه اللّغة كانت تحت سيرة الأعراف والتّقاليد ناسية معايير الواقع الجديد فی المجتمعات العربيّة الّتی تسير نحو

الاستقلال والتّحرّر.

ثانياً: الأوزان الخليليّة والقوافي المحدّدة لم تكن موافقة مع الحالات الشّعوريّة والنّفسيّة للشاعر المعاصر، بينما تتيح الأوزان الحرّة، التحرّر من استخدام قافية واحدة للشاعر المعاصر ليهرب من الأجواء الرّومانسيّة إلى جو الحقيقة الواقعيّة المستقلّة.

ثالثاً: إنّ الشّكل الهندسي في القصيدة الكلاسيكيّة يرسم مسار القصيدة ويفرض هيمنته على الشاعر والقصيدة أسلوباً ومضموناً، بل يكبل حرّيته الفكريّة والإبداعيّة، ولكنّ فلسفة الشّعر الحرّ قائمة على حقيقة جوهريّة هي أنّ الشّاعر لا ينشد المضمون على القالب أو في الإطار، وإنّما يترك المضمون يحقّق لنفسه وبنفسه الأطار المفيد والقالب المناسب. (انظر: الدّقاق والآخرون، ١٤١٧ق: ١٩٦– ١٩٨؛ الجيوسي، ٢٠٠٧م: ٦٨٠)

وهناك فريق آخر من النّقاد، فيتّهمون زعماء هذا الشّعر بأنّ الشّباب قد أحدثوا طريقة يتخلّصون بها من صعوبة الأوزان العربيّة القائمة وتعينهم على تغطية كسلهم وضعف مواهبهم الشّعرية، ويرون أنّ الحريّة من القيود العروضية، استسلام السّهولة والرّخاوة واللّجوء إلى التّرف وإن هذا الشّعر الحرّ إلاّ قضيّة هيّنة يسيرة يستطيعها حتّى من لم يكن شاعراً. أين الشّاعر الضّعيف المهلهل النّسج، عن القوى، الفخم العبارة، النّاصع الدّيباجة؟! (انظر: الملائكة، ١٩٨٩م: ٥٢)

تقول الشّاعرة، نازك الملائكة، ردّاً على هؤلاء المعارضين: «والواقع أنّ ملخّص ما فعلته حركة الشّعر الحرّ أنّها نظرت متأمّلة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على أحداث التّجديد، يساعد الشّاعر المعاصر على حريّة التّعبير وإطالة العبارة أو تقصيرها بحسب مقتضى الحال ولم تصدر هذه الحركة عن إهمالٍ للعروض، كما يزعم الّذين لا معرفه لهم به ... .» (المصدر السّابق)

وحتّى تعتقد نازك أنّ الحريّة أصعب من التقييد ولويقاس بين الأغلاط العروضية الواردة في شعر "نزار قباني" و"فدوى طوقان"، لتُوجد أنّ الأغلاط العروضية في شعرهما الحرّ، أكثر من قصائدهما الكلاسيكيّة.» (المصدر السابق: ٥٣)

إذاً نستشفّ من خلال هذا البحث، أنّ الخروج عن نظام الشّطرين وإقامة الشّعر على أشطر غير متناسقة في العدد، ليس خروجاً من باب الكسل أو قلّة المواهب

الشّعرية، بل يكون قائماً على الحياة العربيّة الواقعية فی العصر الحديث.

إضافة إلى العوامل السّابقة، يرى فريق آخر من النّقاد بأنّ الشّعر فی ذلک الزّمان لم يكن وسيلة للتّكسّب، إذ لم يعد الحكّام فی حاجّة إلى الشّعر لغرض الدّعاية، لأنّ أجهزة الأعـلام الحديثة فقد حلّت محلّه وأخذ الشّـعر يبتعد عن المديح والحماسـة الخطابيّة. (انظر: الخياط، ١٩٧٠م: ١١٢)

هذا الأمر، يبدو مقبولاً ولكن الشّعراء فی ذلک الزّمان أحسّوا فی الحقيقة مهمّة رسالة الشّـعر، فلأجل هذا نزعوا إلى الواقعيّة الّتی كانت سـائدة فی آنذاک؛ من الاسـتعمار والاستبداد والفقر و الظّلم. ومن ثمّ أرادوا أن يحطّموا قفص القصور الضيّق وعزموا أن يخرجوا من قمم الأحلام وأوهام ألف ليلة وليلة، ولقد وجدوا فی الشّـعر الحرّ مهرباً من هذا الجوّ المثقّل بالجواری وأشعّة مصباح علاء الدّين. (انظر: الملائكة، ١٩٨٩م: ٥٧)

بعد هذه العوامل الّتی مرّ شـرحها يكون من المفيد أن نشـير إلى "محمّد يوسف نجم" ورأيه فی دواعی نشـأه هذه الظّاهرة مشـيراً إلى الجوانب الأدبية فی الشّعر العربی؛ إنّه يرى أنّ استقلال كلّ بيت فی القصيدة القديمة وانفراده، أصبح لاينسجم وطبيعة القصيدة الحديثة الّتی ينظمها الشّـاعر كوحدة متطوّرة متماسـكة ذات تجربة معاشـة لايمكن أن نضيف إليها شـيئاً أو نحذف منها شـيئاً كما كنّا نفعل فی الشّعر القديم، فوحدة الموضوع أصبحت أمراً لازماً فی القصيده الحديثة، كما يدعو "عبّاس محمود العقّاد" إلى أن تكون لكلّ قصيدة وحدة موضوع وللشّاعر ألّا يلتزم بقافية، منذ ١٩٠٨م. فی الحقيقة، أنّ هؤلاء يعتقدون أنّ الشّعر الحديث، كلّ مركّب متناسق وليس أجزاء مختلطة ملفّقة، بل إنّه عمل أدبیّ متلاحم، موحّد الموضوع بحيث لاتفهم القصيدة إلاّ إذا قرأنا كلّها، خلافاً لما نرى فی الشّعر القديم. (انظر: الخياط، ١٩٧٠م: ١١٣؛ نقله عن: يوسف نجم، محمّد. الأدب العربی فی آثار الدّراسين، ١٩٦١م: ٣٢١)

ومن هنا نسـتنبط أنّ الأوزان التقليدية والقوافی المحدّدة تقيّد الشّـاعر، بل تسـدّ طريقه للتّعبير عمّا يمرّ فی صدره وفكره وواقعه؛ لأنّ الشّاعر يسير فی خطة مرسومة على وفق نماذج محدّدة ومعايير معيّنة ولا يسـتطيع أن يخلق أسـلوباً بالحرّية والاستقلال، بل يجب عليه أن يعالج حاجات عصره وفق هذا النّظام الرّتيب ناسـياً قدرة الإبداع وروح

العصـــر. ومن هذا المنطلق أخذ الشّـــعر العربىّ الحرّ يتحرّر مـــن قيود العروض التّقليديّة ذات البحـــور المعروفة وحرّيته بزيادة عدد التّفعيلـــة؛ بتكرارها أو بإنقاصها، على وفق انطلاق أفق مضمونه وأسلوبه وعلى وفق واقعه وشعوره وفكره.

تطوّرات الشّعر فى إيران

فضلاً عما قلنا من أسباب ظهور الشّعر الحرّ فى العراق، بإمكاننا أن نشير إلى عامل آخر وهو التأثر بالشّـــعر الحديث الفارسىّ. ومن البديهى أنّ الصّلة بين العرب والفرس، ليست أمراً حديثاً، بل من يتصفّح تاريخهما السّياسية والاجتماعيّة والثّقافيّة، يلمس من خلال هذا الدّراسة بينهما ترابطاً عميقاً وصلة وطيدة. أمّا المسألة المهمّة الّتى غفل عنها النّقاد فى تحليل أسباب ظهور الشّعر الحرّ فهى؛ تأثّر روّاد الشّعر العربىّ بالشّعر الحديث الفارســىّ الحديث الّذي بدأ بـ "نيما يوشـيج" ثمانى سنوات (١٩٣٩م) قبل بداية الشّعر الحرّ العربىّ (١٩٤٧م). فلذلک يعدّ هذا العامل من العوامل الّتى أدّت بالشّعراء العراقيين إلى الشّعر الحرّ.

والحقّ أن النّقاد المعاصرين من العرب لايشـــاطرون هذا الرّأى إلاّ قليل ومنهم هذه "خالدة صبرى" (زوجة أدونيس) حيث تقول: «إنّ الاستقلال الشّعرى لدى نازک متأثّر بالحضارة الإيرانيّة والهنديّة والغربيّة.» (كدكنى، ١٣٥٩ش: ١٢٠. نقله عن: خالدة سعيد، مجلة الشّـعر، بيروت، الرّقم الثّالث، ١٩٥٧م: ٩٥) ويبدو أنّ محمّدرضا شـفيعى كدكنى، أســتاذ مادّة الأدب الفارســىّ فى جامعة طهران– هو أوّل من يعتقد بهذه النّظرية حيث يقول: «كان نيما متقدّماً فى عمليّته الشّـعريّة على نازک الملائكة وإذا اعتبرنا نشر مجلة "ققنوس" فى سنة ٩٣٩م مبدأً لبداية الشّعر الحرّ الفارسىّ، كانت بداية الشّعر الحرّ العربىّ الّتى تعتبر التّجربة الأولى لنازک الملائكة، فى ســنة ١٩٧٤م، يعنى ثمانى سنوات بعد نشر ققنوس. وأنا لا أدرى بأنّ نازک الملائكة كانت تتقن اللّغة الفارسيّة أم لا؟ ولكن ما يبدو مســلّماً هو أنّها انحدرت من أسرة شيعيّة من العراق ذات صلة بالفرس،كما أنّ الظّروف والمقدّمات المتشــابة والسّوابق المتساويّة لديهما كانت سبباً لأن يصلا إلى هذه النّتيجة "الشّــعر الحرّ، خاصّة أنّ كليهما ملمّ باللّغة الإنجليزّية.» (المصدر الســابق: ١١٦) وحتّى

يمكن القول إنّ ظروف الحياة المتشابهة والهواجس النّفسيّة والفكريّة لدى الشاعرين هى الّتى دفعت بهما إلى إبداع الشّعر الحرّ علاوة على إلمام الشّاعرين باللّغة الإنجليزية الّتى أتاحت لهما الانفتاح على نماذج راقية وحديثة من الأدب العالمى.

النتيجة

١- الفوضى والاضطراب النّفسى الّذى خيّم على المجتمع العراقى نتيجة للتقلّبات والتّغيّرات السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والحزبيّة المؤدّية إلى انهيار المثل الاجتماعيّة الثّقافيّة، وتردّى التّقاليد العامّة يعدّ من أهمّ البواعث الأساسية لظهور الشّعر الحرّ فى العراق؛ لانعدام قدرة النّاس على احتمال وطأة سقوط القيم الخلقيّة أو الصّبر على مواجهة المشاكل والمتاعب، ولضعف النّفوس واضطرابها وقلقها. وفى النتجة نجد تجلّى هذه الحقائق الموجودة فى الأدب وحركة الشّعر الحرّ. فلقد انعكست الضّرورات الاجتماعيّة والسّياسيّة الّتى طرأت على ساحة المجتمع العراقى وتطلّعات الشّعب فى الشّعر الحرّ بشكل لا يمكن إغفاله أو التّغاضى عنه؛ لأنّ بيان الحرّيات الاجتماعيّة والسّياسية فى الشعر الحرّ أوسع بكثير ممّا يلمس فى الشعر التّقليدى الكلاسيكى.

٢- إنّ روّاد هذه الحركة في العراق كانوا سائمين من تقليد النّماذج القديمة المتكرّرة والموضوعات المطروقة، فلهذا دعوا الشّعراء إلى أن ينشدوا عن الواقعيّات الاجتماعيّة والسّياسية ويبحثوا عن قوالب جديدة؛ إنّهم لم يريدوا أن يكونوا تابعين لامرىء القيس و المتنبىّ و المعرىّ و...، بل خرجوا عن العزلة الرّومانسيّة ألّتى أحاطت بهم، ونزعوا إلى الواقعيّات الاجتماعيّة والسّياسية الّتى كانت ساعدة آنذاک على العراق. وزد على ذلک أنّ مجال الحرّية والإبداع والاختيار والاستقلال والتّنوّع واسع فى الشعر الحرّ بالنسبة إلى الشعر الكلاسيكىّ.

٣- اطّلع الأدباء الشّعراء فى العراق على الأداب الأروبيّة وخاصّة الأدب الفرنسىّ و الإنجليزىّ وتعمّقوا فى دراستها محاولين أن يواكبوا التّراث العالمى الّذى كان يسير نحو التّطوّر والتجدّد فى جميع أبعاده. بعبارة أخرى: لم يكن الأدباء والشّعراء فى العراق بمعزل عن الآداب الأجنبية وبخاصّة الأدب الفرنسّى والإنجليزىّ. فإنّهم كانوا يراقبون

ويرصـدون الخطوات الّـتی تجتازها الآداب الأروبية والغربيّة نحـو التّطور والازدهار بشكل مهمّ وجدّی.

٤- التأثّر بالشّـعر الحرّ الفارسیّ؛ إنّ القرابة الجغرافية والدّينيّة والثّقافيّة بين إيران والعراق والتّشـابه فی الظّروف السّياسيّة والاجتماعيّة السّائدة علی البلدين زمن حياة روّاد الشّـعر الحرّ فی العراق، قد يكون عندنا القناعة بتأثير الشّـعر الحرّ الإيرانیّ علی حركة الشّـعر الحرّ فی العراق وإعطاءها زخماً وتشـجيعاً مهّدا الطريق لنشأته وتطوّره. أضف إلی ذلک أنّ بواكير الشّعر الحرّ فی إيران ظهرت قبل العراق بفاصل زمنی يسمح لنا الاعتقاد أنّ حركة الشّعر الحرّ فی إيران أثّرت علی مثيلها فی العراق تأثيراً لا يستهان به.

المصادر والمراجع

إبراهيم، علی. (١٩٧٤م). مع أعلام الشّعر والأدب. ط١. بيروت: منشورات حمد.

أبوسـعد، أحمد. (لا تا). الشّعر والشّـعراء فی العراق؛١٩٠٠م ١٩٩٨م. دراسة ومختارات. بيروت: دار المعارف.

بدوی، مصطفی. (١٩٦٩م). مختارات من الشّعر العربی الحديث. بيروت: دار النهار.

بدوی، عبده. (١٩٨٦م). قضاياحول الشّعر. الكويت: ذات السّلاسل.

بيضون، حيدر توفيق. (١٤١٣ق). بدر شاكر السّيّاب، ط١. بيروت: دار الكتب العلميّة.

ـــــــــ. (١٩٩٣م). عبدالوهّاب البياتیّ. ط١. بيروت: دار الكتب العلميّة.

الجيوسـی، سـلمی الخضراء. (٢٠٠٧م). الاتّجاهات والحركات فی الشّـعر العربیّ الحديث. ط٢. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة.

الحاوی، ايليا. (لاتا). بدر شاكر السّيّاب، شاعر الأناشيد والمراثی. بيروت: دار الكتّاب اللّبنانی.

ـــــــــــــــ. (١٩٨٠م). فی النّقد والأدب. ج٤. ط١. بيروت: دار الكتّاب اللّبنانی.

حدّاد، علی. (٢٠٠١م). الخطاب الآخر مقاربة لأبجدية الشّـاعر ناقداً. دراسـة منشورات اتّحاد الكتّاب العرب. دمشق: www. awu-dam.org

خضير، ضياء. (٢٠٠٢م). شـعر الواقع والكلمات دراسات فی الشعر العراقی الحديث (دفاعاً عن ثقافة السّيّاب دراسة من منشورات اتحاد الكتّاب العرب). دمشق: www.awu-dam.org

الدقاق، عمر ومحمّد نجيب التلاوی ومراد عبدالرحمان مبروک. (١٤١٧ق). تطور الشـعر الحديث والمعاصر. ط١. بيروت: دار الأوزاعی.

زكـي، أحمد كمال. (١٩٨٠م). دراسات في النقد الأدبي. ط٣. بيروت: دار الأندلس.

الخيّاط، جلال. (١٩٧٠م). الشعر العراقي الحديث. بيروت: دار صادر.

السّيّاب، بدرشاكر. (١٩٨٩م). المجموعة الشّعرية الكاملة. بيروت: دار العودة.

ـــــــــــ . (٢٠٠٠م). الشّعرية الكاملة. تحقيق: ناجي علوش. بيروت: دار العودة.

شفيعي كدكني، محمدرضا. (١٣٥٩ش). شعر معاصر عرب. ط١. طهران: طوس.

شكري، غالي. (١٩٩١م). شعرنا الحديث إلى أين. ط١. بيروت: دارالشّروق.

شمس آبادي، حسـين ومهدي ممتحـن. (١٣٩١ش). «نازک الملائكة و إبداعاتها الشـعرية؛ رؤى نقدية». مجلة إضاءات نقدية. جامعة آزاد الإسلامية في كرج. السّنة الثّانية. العدد الخامس. صص ٦١-٧٥.

العشـماوي، محمّد زكي. (١٩٨٦م). دراسـات فـي النّقد الأدبـي المعاصـر. بيروت: دار النّهضة العربيّة.

عبّاس، إحسان. (١٩٧٢م). بدرشاكرالسّيّاب. ط٢. بيروت: دارالثقافة.

ـــــــ (١٩٥٥م). عبدالوهّاب البياتي والشعر العراقي الحديث. بيروت: لانا.

العطية، جليل. (١٩٩٤م). أعلام الأدب في العراق الحديث. الجزء الثّاني. لبنان: دار الحكمة.

العلاق، علي جعفر. (٢٠٠٢م). المشهدالشّعري العراقي. شبكة المرايا الثقافية. www.maraya.net

علي، عبدالرّضا. (١٩٧٨م). الأسـطورة في شـعر السّـيّاب. الجمهورية العراقيـة: وزارة الثقافة والفنون.

غـزوان، عنـاد. (٢٠٠٠م). الرّؤية الإبداعيـة المركبة في القصيدة الحرّ؛ نازک الملائكة والسّـيّاب أنموذجاً. منشورات اتّحاد الكتّاب العرب: دمشق.

الفاخـوري، حنّا. (١٩٧٤م). الجامـع فـي تاريخ الأدب العربـي (الأدب الحديث). بيروت: دار الجليل.

فاضل، جهاد. (١٩٨٤م). قضايا الشعر الحديث. ط١. بيروت: دارالشروق.

الكتـاني، محمّد. (١٩٨٢م). الصّراع بين القديم والجديـد في الأدب العربي المعاصر. ط١. بيروت: دار الثقافة.

كمال، خير بک. (١٩٨٦م).حركية الحداثة في الشّـعر العربي المعاصـر. بيروت:دارالفكر للطباعة والنشر والتّوزيع.

المقدّسـي، أنيس. (١٩٨٨م). الاتّجاهات الأدبيّـة في العالم العربيّ الحديث. ط٨. بيروت: دار العلم للملايين.

الملائكة، نازک. (١٩٨٩م). قضايا الشّعر المعاصر. ط٨. بيروت: دارالعلم للملايين.

المـير، طـلال. (١٤٣٠ق). النبوءة في الشّـعر العربي الحديـث. ط١. بيروت: المؤسسـة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع.

ميشـال، خليل جحا. (١٩٩٩م). الشّعر العربي الحديث، من أحمد شوقي إلى محمود درويش. ط١. بيروت: دارالعودة.

نعمان، خلف رشـيد. (٢٠٠٦م). الحزن في شـعر بدر شاكر السّـيّاب. ط١. بيروت: الدار العربيّة للموسوعات.

النويهي، محمّد. (١٩٨٤م). قضيّة الشّعر الحديث. ط١. بيروت: دارالشّروق.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد السادس عشر - شتاء ١٣٩٣ش / كانون الأول ٢٠١٤م
صص ٦٨ ـ ٥١

رواية "لعنة الأرض" لجلال آل أحمد في ضوء النقد الاجتماعي

علي گنجيان خناري*
رضوان جمشيديان**

الملخّص

يرتبط علم اجتماع الأدب بعلم الاجتماع من جهة كما أنّه يرتبط بالأدب من جهة أخرى. يعدّ تحليل العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع أساس ظهور النقد الاجتماعي للأدب ويركّز هذا المنهج على بنية الأثر الأدبي ومحتواه ومدى ارتباطهما بالمجتمع حيث يقوم بتحليل التأثير والتأثّر بين الأدب والمجتمع وكيفيّة انعكاس القضايا الاجتماعية في الأثر الأدبي عبر وجهة النظر الفكرية أو الاعتقادية أو الاجتماعية لدى الكاتب. تسعى هذه العجالة إلى دراسة ونقد رواية "نفرين زمين" أي لعنة الأرض للروائي الكبير جلال آل احمد في ضوء المنهج الاجتماعي. يتركّز مضمون هذه الرواية على تبعات قانون إصلاح الأراضي ودخول التقنيّات الجديدة في القرى والأرياف الإيرانية في العصر الحديث حيث يحاول الكاتب تصوير شرائح المجتمع الريفي المختلفة بعد تنفيذ قانون إصلاح الأراضي وتعرّض التقاليد للزوال وزحف الحداثة على تلك المناطق. وينظر إلى القضايا السياسية والاجتماعية من منطلق مصلح اجتماعي ويقيم علاقة ما بين المجتمع والرواية باستخدام أسلوبه التعبيري الفنّي.

المفردات الدليلية: النقد الاجتماعي، رواية لعنة الأرض، جلال آل أحمد، إصلاح الأراضي.

---

*. أستاذ مشارك بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران.
**. خريجة ماجستير بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران. Pajuhesh1392@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغويّة: د. فاطمة پرچگاني
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٤/١ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/١١/٧ش

المقدمة

هناك علاقة وثيقة بين الأدب والمجتمع لا تخفى على أحد إذ إنّ الأدب نابع من فكر الشخصيات المبدعة التی تعيش فی المجتمع حيث يقوم الأديب بإعادة خلق الأحداث الاجتماعية فی الأثر الأدبی للقرّاء. وقد طرحت مادام دواستال الفرنسية لأوّل مرّة علاقة المجتمع بالأثر الأدبی كما أنّ إيبوليت تين طرح فی القرن التاسع عشر نظريّات بهذا الصدد «كان يری ايبوليت تين بأنّ العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة مباشرة وكان يبدی نوعاً من التزمّت فی هذا الاتجاه. ففی رأيه يعدّ الأدب انعكاساً للتقاليد والسلوك والأخلاقيات فی عصر الكاتب. إنّ الآثار الأدبية وليدة التعامل بين ثلاثة عوامل هی: العوامل الحياتية والثقافية والتاريخية. وتبرز العوامل الحياتية فی العنصر؛ أما الثقافية فتظهر فی البيئة والعوامل التاريخية تبرز فی الزمان.» (ادهمی، ٢٠١١م: ٣٧)

تسبّبت نظريّة ايبوليت تين هذه فی أن يمعن منظّروا علم الاجتماع الأدبی النظر أكثر فی الموضوع وعرض نظريّات جديدة «لقد سيطرت الماركسية علی قسم كبير من النظريات الأدبية والاجتماعية فی القرن العشرين وذلك تحت تأثير معتقدات كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣م) الفيلسوف وعالم الاقتصاد الثوروی الآلمانی. ففی رأی ماركس فإنّ أشكال المجتمع الإنسانی المختلفة فی نهاية المطاف معتمدة علی أدوات الإنتاج ويعدّ الاقتصاد أساساً يؤسّس للحكم والقانون والفنّ والأدب. كان الماركسيون ينظرون إلی الأدب كسلاح فی طريق الكفاح معتقدين أنّ الطبقة الكادحة يجب أن تستغلّه لاستعادة حقوقه المسلوبه.» (عسكری، ٢٠٠٧م: ٤٧) وفی واقع الأمر فإنّ النقد الاجتماعی للأدب يعالج بنية الأثر الأدبی وارتباطها بالمجتمع «يمكن دراسة علم اجتماع الأدب فی اتجاهين أساسيّين هما اتجاه علم اجتماع الأدب الذی ينظر إلی الأدب كعمليّة اقتصادية ويطبّق العلاقات المساعدة علی دورة الاقتصاد علی عالم الأدب ففی هذا الاتجاه يعدّ الأثر الأدبی بضاعة اقتصادية ويتولّی أمرها الشعراء والأدباء ويعدّ الناشر واسطة بين المنتج والمستهلك. أمّا الاتّجاه الثانی فی موضوع النقد الاجتماعی للأدب فيعرف بعلم الاجتماع فی الأدب أو علم الاجتماع الأدبی ويعد جورج لوكاتش ولوسين غولدمان أبرز منظّريه.» (المصدر نفسه: ٦٠) يعتقد جورج لوكاتش أنّ الكاتب الروائیّ

يحاول استكشاف القضايا الخفيّة فى الحياة وإعادة خلقها فى عالم الرواية بواسطة بطلها. ففى رأى لوسين غولدمان فإنّ الرواية تسجيل أحداث اجتماعيّة ويقول: «بالنظر إلى أنّ أساس الرواية فى تاريخها الأوّلى كان عبارة عن نوع من السيرة وسرد الأحداث الاجتماعية فإنّ علماء الاجتماع الأدبى استطاعوا أن يثبتوا أنّ هذا السرد الاجتماعى يعكس أوضاع العصر الذى تنتمى إليه الرواية ولكن لكى نعلن مثل هذا الرأى فإنّنا بحاجة إلى أن نكون علماء فى علم الاجتماع.» (غولدمان، ١٩٩٢م: ٢٧)

تعالج هذه الدراسة استناداً إلى نظرية لوسين غولدمان رواية "نفرين زمين" أو لعنة الأرض لكاتبها جلال آل أحمد من منظور النقد الاجتماعى. يعدّ جلال آل احمد من الكتّاب الذين تركوا بصماتهم على الأدب القصصى والأدب التوثيقى. وهو من المثقّفين المعاصرين الذين استطاع أن يقوم بتسجيل الأحداث السياسية والاجتماعية فى إيران فى الفترة ما بين (١٩٤٥م) وحتى (١٩٦٦م) بشكل ناجح فى آثاره؛ فقد قام بتحليل اجتماعى فى آثاره كلّها حيث ينتقى من قضايا مجتمعه اليومية نماذج معيّنة ويقوم بنقدها وتحليلها فى رواياته وبالنظر إلى أنّ الفكرة الأساسية الاجتماعية لهذه الرواية ترتكز على تبعات قانون إصلاح الأراضى ودخول التقنيّات الحديثة إلى الأرياف الإيرانية فقد تمّ اختيار رواية لعنة الأرض للدراسة والتحليل من منطلق النقد الاجتماعى. تحاول هذه العجالة المبنية على المنهج التحليلى الوصفى وفى ضوء النقد الاجتماعى المنسجم مع نظرية لوسين غولدمان الإجابة على الأسئلة التالية:

ما هى التطوّرات الاجتماعية الحاصلة فى المجتمع أثناء كتابة هذه الرواية؟ وهل استطاع الكاتب نقل التطوّرات الاجتماعية فى مضمونه الروائى؟ وكيف كان تحليل الكاتب للأحداث الاجتماعية مع الحفاظ على الأبعاد الفنّية للأثر؟ وأخيراً هل اكتفى الكاتب بإعادة خلق مشاكل المجتمع اليومية فى الرواية أم إنّه طرح حلولاً لمعالجة تلك المشاكل؟

إنّ الهدف من الإجابة على ما ذكر من الأسئلة هو دراسة التعامل القائم بين الأثر الأدبى والمجتمع الإيرانى ومدى انعكاس الصورة الحقيقية لهذا المجتمع فى هذه الرواية.

سوابق البحث

يعدّ المنهج الاجتماعى فى الرواية منهجاً جديداً نسبياً لم يحظ بالاهتمام الكبير فى الأدب الفارسى. ومن أهمّ الآثار الموجودة فى هذا المجال باللغة الفارسية كتاب "النقد الاجتماعى للرواية الفارسية المعاصرة" لمؤلّفه عسكر عسكرى حسنكلو وكتاب: "الواقع الاجتماعى وعالم القصّة" لمؤلّفه جمشيد مصباحى بورايرانيان الذى يركّز على النقد الاجتماعى. حيث اهتمّ الكاتبان بالنقد الاجتماعى بأسلوب علمى منهجى. هناك رسالة ماجستير تحت عنوان "ثلاثة آثار لجلال آل احمد فى ضوء النقد الاجتماعى" التى أعدّتها طيبه زرگر وكتاب "علم اجتماع الأدب مع إطلالة على آثار جلال آل احمد" لمؤلّفه سيّد حسن نورانى، حيث لم يتمّ العثور عليه حتى لحظة إعداد هذا المقال. وهناك مقال تحت عنوان رواية "جاى خالى سلوچ" لمحمود دولت آبادى فى ضوء النقد الاجتماعى لمحمدرضا نصر اصفهانى وميلاد شمعى.

أما فى الأدب العربى فإنّ هناك مقالات متعدّدة فى مجال النقد الاجتماعى منها "النقد الاجتماعى" و"جذور النقد الاجتماعى" و"جحا والنقد الاجتماعى" و"المنهج الاجتماعى فى النقد الأدبى العربى الحديث" و"إسهام العرب الأقدمين فى النقد الاجتماعى للأدب" والتى يمكن الاطّلاع عليها عبر مواقع الانترنت ولكنّ دراسة هذه الرواية فى ضوء المنهج الاجتماعى موضوع لم يعالجه الدارسون العرب.

نبذة عن النقد الاجتماعى

«يعتبر النقد الاجتماعى فرعاً يانعاً على شجرة النقد الأدبى وهو فى طريقه نحو التطوّر والكمال حيث يعالج هذا المنهج النقدىّ علاقة الأدب بالمجتمع والتأثيرات المتبادلة بينهما بشكل فنّىّ. إنّ المادّة الأساسيّة للأدب هى اللغة وتتكوّن اللغة جرّاء اتّصال الناس بعضهم ببعض وتأخذ فى التطوّر، ويمكننا اعتبار الأدب باعتبار مادّته الأساسيّة أى اللغة اجتماعيّاً فى جوهره.» (عسكرى، ٢٠١٠م: ٥٥) «وقد أعطى بعض نقّاد الآثار الأدبية الأسس الاجتماعية أهمّيّة كبرى فهم وضعوا البحث حول الأدب والمجتمع أساساً لدراساتهم النقدية، ولاشكّ فى أنّ البيئة الأدبية لن تستطيع الابتعاد عن تأثيرات البيئة الاجتماعية إذ إنّ الأفكار والمعتقدات والأذواق تابعة إلى حدّ كبير

للظروف الاجتماعية.» (زرين كوب، ٢٠٠٠م: ٧١-٧٢)

يعدّ جورج لوكاتش بحقّ المؤسّس الحقيقى لعلم اجتماع الأدب فقد عالج العلاقة بين المجتمع والرواية وتأثير الرؤية الاجتماعية لدى الكاتب على الفكرة الأساسية فى الآثار الأدبية. وتبعه لوسين غولدمان الذى درس آثاره وأفكاره وجعلها ممنهجة. يقول غولدمان: «فى رأينا فإنّ الشكل الروائى هو فى واقع الأمر انعكاس الحياة اليومية فى الساحة الأدبية إنّه انعكاس للحياة اليومية فى المجتمع المؤسّس على الفرد الذى ولد لينتج للسوق. إنّ هناك تناسقاً دقيقاً بين الشكل الأدبى للرواية وعلاقة الناس مع الآخرين فى مجتمع ينتج للسوق.» (عسكرى، ٢٠١٠م: ٧٤) إنّ نظرية غولدمان الثانية تتعلّق بمبدع الرواية فهو يعتقد: «أنّ المبدع فى الآثار الثقافية ليس شخصاً واحداً بل هو راجع إلى التفسير الجماعى للحياة حيث إنّ الكاتب يمنحه شكلاً فنّياً خاصّاً كفرد من تلك المجموعة.» (غولدمان، ١٩٩٢م: ٣٢١)

سيرة جلال آل أحمد الشخصية

«ولد جلال الدين سادات آل احمد المعروف بجلال آل احمد ابن السيد احمد الحسينى الطالقانى فى حارة سيّد نصرالدين من الحارات القديمة فى طهران حيث ولد عام (١٩٢٣م) بعد سبع بنات حيث كان تاسع أولاد الأسرة والابن الثانى فيها. كان والده رجل دين لذا قضى جلال أيام الطفولة فى أجواء دينية.» (بارسى نجاد، ٢٠١١م: ٩)

«وبعد أن أنهى دراسته الابتدائية بدأ دراسته الثانوية وبعد الانتهاء من هذه المرحلة أرسله أبوه إلى مدينة النجف ليواصل دراسته فى العلوم الدينية وكان جلال قد سافر إلى النجف بهدف الذهاب إلى بيروت لأجل إكمال الدراسة هناك غير أنّه أقام فى النجف لكن إقامته هناك لم تتجاوز بضعة أشهر فعاد إلى إيران. ودخل عالم الكتابة القصصية عام (١٩٤٧م) بقصّته القصيرة "الزيارة" فى مجلة "سُخَن"، حيث قام بنشر هذه القصّة القصيرة مع قصص أخرى فى كتابه المعروف "ديد و بازديد". وفى العام (١٩٤٧م) تعيّن فى وزارة التربية والتعليم.» (بيروز، ١٩٩٣م: ١٧) كما كان لجلال نشاط واسع ومستمرّ فى مجال الصحافة وعمل فى المجلاّت والصحف المختلفة. لقد ترك جلال آثاراً متعدّدة

من القصّة والرواية وانتقل فی أخريات حياته إلى كوخ صغير فی غابات أسالم وتوفی فی العام (١٩٦٩م) عن عمر يبلغ ٤٦ عاماً. (www.beytoote.com)

ميزات آثاره

إنّ نثر جلال نثر بسيط، مختصر ومؤثّر يوحی بالعجلة ويتّصف نثره بالإيجاز وتحطيم التقاليد الأدبية وقواعد اللغة الفارسية وبلغت هذه الميزة ذروتها فی رسائله. إنّ قراءة أكثر آثاره توحی بأنّه جالس يتحدّث عن الموضوع الذی أمام القارئ. ودون أن يكون القارئ مطّلعاً على أسلوبه فإنّه قد يضيع فی طياته إلّا إذا ألمّ بأسلوبه وعرف عبر إيقاع كلامه بداية الجملة ونهايتها. لذلک فإنّ من لا يعرفون أسلوبه قد يضطرّون إلى قراءة عبارات من آثاره عدّة مرّات لفهمها.

ويمكن تقسيم آثار جلال بشكل عامّ إلى خمسة موضوعات هی: أ- القصّة: ديد و بازديد "التزاور" (١٩٣٥م) و از رنجی كه ميبريم "معاناتنا" (١٩٤٧م) و سه تار "العود"(١٩٣٨م) زن زيادی "المرأة الإضافية" (١٩٥٢م) و سرگذشت كندوها "مصير خلايا النحل" (١٩٥٨م) مدير مدرسه (١٩٥٨م) ن والقلم (١٩٦١م) نفرين زمين "لعنة الأرض" (١٩٦٧م) پنج داستان "القصص الخمس" (١٩٧١م) چهل طوطی اصل "أربعون ببغاء أصلية" "بالاشتراک مع سيمين دانشور" (١٩٧٢م) وسنگی بر گوری (١٩٨١م).

ب- المشاهدات الشخصية وكتب الرحلات: اورازان (١٩٥٤م) و تات نشينهای بلوک زهراء (١٩٥٨م) جزيره خارک درّ يتيم خليج فارس "جزيرة خارک الدرّة اليتيمة فی الخليج الفارسی" (١٩٦٠م) و خسی در ميقات "ذرّة فی الميقات" (١٩٦٦م) و سفر به ولايت عزرائيل "رحلة إلى بلاد عزرائيل" (١٩٨٤م) و سفر روس "السفر إلى روسيا" (١٩٩٠م) و سفر آمريكا "السفر إلى أمريكا" و سفر اروپا "السفر إلى أوروبا" (لم يطبعا بعد).

ج- المقالات والكتب البحثية: گزارشها "التقارير" (١٩٤٦م) حزب توده سر دو راه "حزب توده على مفترق الطرق" (١٩٤٧م) و هفت مقاله "المقالات السبع" (١٩٥٤م) و سه مقاله ديگر "ثلاث مقالات أخرى" (١٩٦٢م) غربزدگی (فی شكل كتاب) "الانبهار

بالغرب" (١٩٦٢م) و كارنامه سه ساله "حصيلة السنوات الثلاث" (١٩٦٢م)، ارزيابى شتابزده "تقويم عاجل" (١٩٦٣م) و يک چاه و دو چاله "بئر وحفرتان"(١٩٧٧م) و در خدمت و خيانت روشنفكران "حول خدمة المثقفين وخيانتهم" (١٩٧٧م) و گفتگوها "الحوارات" (١٩٦٧م).

د- الترجمة: عزاداريهاى نامشروع "المآتم غير الشرعية" (١٩٤٣م) من اللغة العربية إلى الفارسية. ومحمد آخر الزمان لمؤلّفه بل كازانو الفرنسى (١٩٤٧م) من الفرنسية. و قمار باز "المقامر" (١٩٤٨م) لمؤلّفه داستايوفسكى و بيگانه "الغريب" لآلبركامو (بالاشتراک مع على اصغر خبر زاده) و سوء تفاهم "سوء الفهم" لآلبركامو (١٩٥٠م) دستهاى آلوده "الأيدى الملطخة" لجان بل سارتر (١٩٥٢م) و بازگشت از شوروى "العودة من الاتحاد السوفياتى" لآندريه جيد (١٩٥٤م) مائدههاى زمينى "الموائد الأرضية" لآندريه جيد (بالاشتراک مع برويز داريوش) (١٩٥٥م) كرگدن "وحيد القرن" لأوجين يونسكو (١٩٦٦م) و عبور از خط "اجتياز الخط" ليونغر (١٩٦٧م) و تشنگى و گشنگى "العطش والجوع" مسرحية من اوجين يونسكو (١٩٧٢م) حيث كان جلال آل أحمد قد ترجم خمسين صفحة من المسرحيّة غير أنّ الأجل لم يمهله لإكمال الترجمة.

ه- الذكريات والرسائل: نامههاى جلال "رسائل جلال ...." (الجزء الأول عام ١٩٨٥م) باهتمام على دهباشى. (www.hamshahrionline.ir)

استعراض أحداث رواية "لعنة الأرض"

تعدّ رواية لعنة الأرض آخر أثر تركه جلال آل احمد حيث أنهى كتابته عام (١٩٦٧م) وتوفّى فى العام (١٩٦٩م). إنّ الشخصية الأصلية فى هذه الرواية معلّم دخل حديثاً إلى القرية وعليه إدارة الصف الخامس طوال العام الدراسى؛ لقد كان مديراً للمدرسة فى المدينة ولأنّه باع بجعة من الطيور المحمية تمّ نفيه إلى إحدى القرى التى تستخدم فيها الجبّانة كمدرسة.

يقوم المعلّم بسرد أحداث الرواية وتشكّل مذكّراته اليومية حوادثها ويواجه القارئ فى هذه الرواية شخصيّات متعدّدة منها المعلّم، مدير المدرسة، وكيل العمدة ماه جان

المـــرأة التى فقدت زوجها حديثاً وابنها الأكبر المسـّمى اكـــبر وهو تلميذ المعلّم وبى بى عمدة القرية وابنها محامى العدلية وسائر الشخصيات التى هى فى الغالب من الرعايا.

فهـــو فى الليلة الأولى من دخولـــه القرية كان ضيفاً على المدير ثمّ يتمّ توجيه الدعوة إليه ليقيم فى بيت عمدة القرية إلّا أنّه يرفض هذا العرض ويقيم فى إحدى غرف المدرسة. إنّ عمـــدة القرية قتل قبل عدّة أعوام فى الصراعات المتعلّقة بالثورة الدســتورية وتخلفه زوجتـــه "بى بى" وتدير شـــؤون القرية والرعايا. يتزوّج المعلّـــم بعد فترة مع والدة أحد تلامذته التى فقدت زوجها حديثاً ويصبح واحداً من أهالى القرية تدريجياً يعيش أهالى هذه القرية بأقلّ ما يقيم أودهم ويشـــهدون كلّ يوم حدوث حادثة جديدة حيث يدرك القارئ تدريجياً من خلال هذه الأحداث أهداف الراوى وروايته ومدى أهمّيّتها. بدأت هذه القرية تشـــهد أحداثاً وتطوّرات جديدة من مثـــل قانون إصلاح الأراضى ودخول التقنيّـــات الحديثة والأدوات الصناعية كما تشـــهد تغييراً فـــى النظام الزراعى. تتزامن نهاية الرواية مع وفاة بى بى وظهور الفوضى فى أوضاع القرية والصراعات بين الناس والتى مردّها إلى التطوّرات الحديثة. فعلى سبيل المثال فإنّ دخول الجرّار فى الأراضى وعدم مراعاة حدودها يؤدّى إلى النزاع بين الفلاّحين. عند انتهاء الفصل الدراسى يعود المعلّم إلى المدينة ويركّز الكاتب فى هذه الرواية على مواجهة الحداثة والتقليد وتبعات التغيرات الحاصلة فى المجتمع الريفى.

الزمان والمكان والموضوع فى رواية لعنة الأرض

تجرى أحداث هذه الرواية فى عهد محمدرضا بهلوى فى العام (١٩٦٢م) وهى تشمل فترة زمنية تستغرق عاماً كاملاً. حيث يدرس الراوى تأثير الأحداث على مجتمع ريفى طوال عام واحد. إنّ مكان الرواية قرية تمثّل القرى الإيرانية فى ستينيات القرن الماضى. أمّـــا موضوع الرواية فهو التصديق على قانون "إصلاح الأراضى" وتبعاته على المجتمع الريفى وقد طبّق هذا القانون فى كثير من دول العالم بعد الحرب العالمية الثانية وقد طبّق فى إيران فى ستينيات القرن الماضى.

الفكرة الرئيسية الاجتماعية لرواية لعنة الأرض "theme"

«إنّ المراد بالفكرة الرئيسية هى المعنى الداخلى والرسالة التى تنتقل إلى القارئ لا من خلال الكلام الذى يجرى على لسان الشخصيات وإنّما من خلال أفعالها ومن خلال محتوى الرواية. إنّ بعض الشخصيات تمثّل الفكرة الرئيسة وهى فى خدمة التعبير عن نقل هذه الفكرة الرئيسة فى الرواية ويتمّ خلقها للتعبير عن هذه الفكرة حيث يقوم الراوى بعرض الفكرة الرئيسة عبر الشخصيات الفرعية من خلال التجاذبات بينها وبين الشخصية الرئيسة ويسعى الراوى دائماً الاختفاء خلف هذه الشخصيات لكى لا يلتفت القارئ إليه.» (جزينى، ١٩٩٩م: ٣٩) إنّ الفكرة الرئيسة فى هذه الرواية هى التبعات السلبية لتطبيق قانون إصلاح الأراضى وتأثيراتها على المجتمع الريفى الذى يقوم الراوى بمعالجتها من خلال الأحداث والشخصيات المختلفة فى الرواية.

إنّ من الشخصيات الأساسية فى هذه الرواية شخصية بى بى التى ركّز عليها الكاتب واعتبر وجودها مفيداً لحل مشاكل المزارعين. ومن الشخصيات الأساسية الأخرى فيها شخصية المعلّم التى تنقل إلى القارئ التطوّرات الجديدة والنتائج التى ترتّبت عليها فى الريف عبر الحوار مع الشخصيات الأخرى ويبدو المعلم فى هذا المسار كباحث ومحلّل للقضايا. كما أنّ الأدوات الزراعية والطاحونة العاملة بمحرّك الديزل وحفر البئر العميقة قد حلّت محلّ الشخصيات الرئيسة التى تمثّل رمز التقنيّة الحديثة وتبعاتها فى المجتمع الريفى.

يقول جلال آل احمد عن هذه الرواية: «منذ أيام فرغت من طبع هذه الرواية "لعنة الأرض" وهى عبارة عن قضيّة حياة معلّم فى إحدى القرى خلال تسعة أشهر من عام واحد وهى تروى ما يجرى له ولأهل القرية فى هذه الفترة. وهى تهدف إلى التعبير عن قضايا الماء والزراعة والأرض وما تركته التبعيّة الاقتصادية للشركات من بصمات على حياتهم والاضطرابات التى تبعت ذلك والتى كان لابدّ منها كما أنّها تهدف إلى تقويم مغاير لما هو سائد عند السياسيين العوام والحكومة حيث تمّ بيع الأراضى والعقارات باسم إصلاح الأراضى.» (ياحقى، ٢٠١١م: ١٧٤)

رواية لعنة الأرض من منظور النقد الاجتماعي

لابدّ من دراسة مضمون الرواية وكيفية انعكاس الأحداث السياسية والاقتصادية فی الرواية فی النقد الاجتماعی. إنّ النقطة الجديرة بالاهتمام فی النقد الاجتماعی هی إعادة خلق الأحداث فی قالب فنی. علی الناقد أن يأخذ بعين الاعتبار عنصرين أساسيين هما أحداث الرواية وإحالتها إلی الواقع الاجتماعی وكذلک موضوع الشخصيات وكيفية خلقها.

مكانة العمدة فی المجتمع الريفی

اختار جلال آل أحمد إحدی القری الإيرانية كنموذج لهذه القری الكثيرة ليدرس من خلالها الأحداث السياسية والاقتصادية ومدی انعكاسها عليها، وأنّ نظام الإقطاع فی هذه القرية يلفظ أنفاسه الأخيرة. إنّ شخصية بی بی التی هی رمز النظام الإقطاعی فی هذه الرواية، تقوم فی واقع الأمر بقيادة هذا المجتمع الصغير: «طلبت منّی بی بی الحضور مبكراً قبل الآخرين... كان هناک سرير قصير الارتفاع، كانت بی بی جالسة فوقه فی فراش وكان شعرها أبيض وعلی رأسها غطاء رأس منقوش بالورود. وكانت رجلاها مسندتين إلی الوسادة تحت اللحاف وعندما سلّمت عليها وقع بصری علی الطست الذی كان تحت السرير فأدركت أنّها مقعدة لا تستطيع الحراک. [قالت لی]: تعال ادخل يا ابنی واجلس إلی جانب السرير... لم يكن السرير مرتفعاً وكأنّی كنت جالساً فوق دكّة.» (آل احمد، ٢٠٠٨م: ٨٣)

عندما يدقّق القارئ فی المفردات التی استخدمها الكاتب عند وصفه لبی بی فإنّه يدرک قضايا عديدة. إنّ السرير القصير فی الارتفاع يرمز إلی خلافة بی بی لزوجها العمدة الكبير الذی قتل قبل سنوات. إنّ كون بی بی راقدة فی الفراش وشعرها الأبيض ... وكونها مقعدة كلّه رموز إلی نهاية نظام الإقطاع. ونشاهد فی مكان آخر فی الرواية أنّ بی بی تدرس مشاكل القرويين بكلّ دقّة وتدير أمورهم بشكل جيّد.

«عندما بدأ تطبيق قانون إصلاح الأراضی وتمّ طرد العمدة من القرية تلاشی نظام الحكم الصغير فی الأرياف. إنّ إصلاح الأراضی قانون سهل فی بداية الأمر إلّا أنّ

الوصول به إلى نهاية المطاف والنتيجة المطلوبة أمر بالغ الصعوبة.» (بور افضل، ١٩٧٢م: ١٩) يعتقد جلال آل احمد أنّ قانون إصلاح الأراضى قد أدّى إلى حيرة الفلاّحين وحدوث الفوضى فى المجتمع القروى.

ونرى فى الرواية أنّ معاناة بى بى تزداد يوماً بعد يوم وتسوء حالتها الجسدية وتموت فى نهاية المطاف. ممّا يعنى نهاية نظام الإقطاع وموته النهائى. يصف جلال آل احمد وفاة بى بى وصراعات الناس فى القرية على النحو التالى: «ركبت درّاجتى الهوائية ووصلت فى ساعة واحدة... خرجت امرأة مسرعة وهى تبكى فقالت بالأمس عند العصر عندما أخذوا بى بى للغسل وضعوا جثّتها فى المسجد ولا يعرف أحد ماذا جرى. فجأة تحرّكت جموع الناس من المسجد نحو مزرعة الدواجن بالمعاول والرفش فى أعداد غفيرة. لقد وصل وكيل بى بى مسرعاً راكباً جواده وفى البداية أطلق أعيرة نارية فى الهواء لتفريق الجموع غير أنّهم لم يأبهوا بذلك ولذلك أطلق رصاصة أخرى أصابت رجل فضل الله. عندئذ وقف فضل الله منتظراً وصول حصان الوكيل وأطلق النار على الحصان ثلاث أو أربع مرّات وكذلك على الراكب وبذلك سقط الوكيل وبدأ الشجار والنزاع بين الطرفين بالرفش والعصى...» (المصدر نفسه: ٣٠٠)

يحاول الكاتب من خلال هذه الصور التى يعرضها على القارئ أن يشير إلى الفوضى التى سادت المجتمع القروى بعد انهيار نظام الإقطاع. وعلى الرغم من اعتقاد النخبة والمزارعين فى ذلك الزمن بأنّ قانون إصلاح الأراضى سيؤدّى إلى تطوّر الزراعة وتحسّن أوضاع المزارعين غير أنّ تطبيق هذا القانون وانهيار نظام الإقطاع ودخول الماكينات الحديثة قد جلب الفوضى إلى المجتمع القروى.

لقد ذكر صميمى فى مذكّراته إلى فشل قانون إصلاح الأراضى وعدم تحسّن وضع المزارعين قائلاً: «كان المزارعون ينضوون قبل تطبيق قانون إصلاح الأراضى فى سلك رعايا العمدة وكان عليهم أن يسلّموا معظم محاصيلهم للعمدة غير أنهم تحوّلوا بعد قانون إصلاح الأراضى إلى عبيد لنظام بيروقراطى حكومى. وكان من يديرون هذا النظام فاقدين لأقلّ القدرات لوضع برامج مؤثّرة لتحسين الوضع المعيشى للمزارعين.» (صميمى، ٢٠١٢م: ١٦٨)

تأثير قانون إصلاح الأراضي على علاقات القرويين الاجتماعية

كان أهالي القرية يتجمّعون أحياناً ويتحدّثون معاً حول مشاكلهم؛ وكان المعلّم يحضر أحياناً اجتماعاتهم ويطّلع على مشاكلهم:

«قلت: كان الكلام حول الجرّار أو ما شابه ذلك؟ فقال: نعم سيّدي على بعد فرسخ واحد منّا توجد قرية باسم أميرآباد باتجاه نسا أربابي... لقد جاء المالك قبل نهاية موسم الحصاد بجرّارة يقوم بواسطتها بحرث أراضيه كما يؤجّرها للآخرين، اثناعشر توماناً على الساعة... إنّ المشكلة هي أنّ الجرّارة لا تعرف حدود الأراضي كما أنّ سائقها شخص غريب... وبذلك تتبعثر حدود الأراضي وتبدأ النزاعات.» (المصدر نفسه: ٢٦)

ولكون جلال آل احمد يحاول ككاتب تصوير الأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية في رواياته نجده في كتابه "التغريب" يتحدث قائلاً: «... عندئذ نجبر على أن نضع أراضينا تحت رحمة أنواع الجرّارات الوافدة إلينا التي أجبرونا على شرائها مقابل العملات النفطية. وماذا تعمل الجرارة؟ إنّها تبعثر جميع الحدود التي وضعها الأجداد ويترتّب على ذلك الكثير من القتل... .» (آل احمد، ١٩٩٦م: ٩٢) إنّ الموضوع الجدير بالاهتمام هو أنّ المزارعين لم يتلقّوا أيّ تعليمات تثقيفية حول إصلاح الأراضي والتطوّرات الجديدة والتقنيات. وكان جهل المزارعين بهذه الأمور يزيد الطين بلّة. يقول درودي عن ذلك: «إنّ ما كان يسبّب المزيد من المشاكل للمزارعين هو نسبة الأمية المرتفعة وجهلهم بالأمور ولأنّ النظام قام بتطبيق قانون إصلاح الأراضي قبل تثقيف المزارعين والفلاّحين وتعليمهم فإنّ القانون واجه الفشل. إنّ أساليب الزراعة الجديدة تقتضي استخدام التقنيات التخصصية في جميع المجالات منها الأدوات والأسمدة الكيمياوية والسموم المضادّة للآفات النباتية وتربية المواشي و... الأمر الذي أغفل نهائياً في برنامج إصلاح الأراضي في إيران.» (درودي، ٢٠١١م: ٤٢)

يعالج جلال آل احمد التبعات السلبية لقانون إصلاح الأراضي والمشاكل الناجمة عنها معبّراً عن التضادّ مابين الزراعة التقليدية والصناعية والصراعات التي تحدث نتيجة لذلك بين القرويين.

«يعتقد ميشال زرافا أنّ الكاتب الروائى مهما أوتى من الخبرة والذكاء فإنّه يواجه الواقع كما هو أمامه ولا يواجه الواقع عندما يتكامل. عليه أن يعمل حول ذلك الواقع وأن يستمرّ فى ذلك ليربط بين لحمة هذا الواقع وسداها للقارئ إنّ أثر الكاتب هو الذى يصنع الواقع ذلك الواقع الذى يطلع عليه القارئ.» (زرافا، ١٩٨٩م: ٩١) فكما نلاحظ فإنّ جلال آل احمد قد قام بالربط بين لحمة أفكاره ونظرياته وسداها وعالج فى داخل الأثر الأدبى أوضاع القرويين بعد دخول التقنيات الحديثة واستخدام الماكينات الزراعية والمشاكل المترتّبة عليها.

يعتبر الكاتب وصول التقنيات الحديثة والتغييرات الطارئة على المجتمع سبباً للاضطراب والفوضى فيه ويقوم بتصوير الأحداث بين الأهالى. يقول جلال آل احمد فى كتابه "غرب زدگى": «لم نتمكّن من الحفاظ على شخصيّتنا الثقافية والتاريخية مقابل هجوم الماكينات القسرى علينا. بل إنّنا أصابنا الاضمحلال...» فحسب رؤية جلال فإنّ زوال الاعتماد على التقاليد قد تسبّب فى الشعور بالدونية تجاه الغرب وأدّى فى الحياة الاجتماعية إلى الخضوع لسيادة الغرب؛ ففى اعتقاده: «خلال القرون الثلاثة الأخيرة استطاع الغرب النهوض فى بوتقة الثورة الصناعية وحلّت المدينة محل "الإقطاع" فخلال هذه القرون الثلاثة الأخيرة تمكّن الغرب أخيراً من الانتاج الوفير وأصبح بحاجة إلى السوق العالمية المضطربة وذلك للحصول على الموادّ الخام من جهة وبيع منتجاته من جهة أخرى.» (عبد الكريمى، ٢٠١٠م: ١٢٨) إنّ جلال آل احمد يعالج القضايا الاجتماعية بالتركيز على القضايا السياسية والاقتصادية.

تأثير التقنيّة على المجتمع الريفى

يتحدّث آل احمد عن التبعات السلبية لدخول الماكينات الصناعية فى القرية. إنّ المدير هو مالك الطاحونة المائية التى تلبى حاجات أهالى القرية والقرى المجاورة ولا يحتاج الناس إلى طاحونة أخرى لكن وكيل العمدة اشترى الطاحونة الجديدة دون النظر إلى هذا الأمر، وتعتبر الطاحونة العاملة بالمحرّك الديزل رمزاً للتقنية الحديثة. إنّ حفر البئر العميقة فى منطقة يوفّر الناس فيها حاجاتهم من المياه الجوفيه يعتبر خطأ

فادحــاً؛ فبالإضافة إلى فرض النفقات الإضافية على الأهالــى فإنّها تهدّد هذه القرية والقــرى المجاورة بشــحّ المياه الجوفيه ويشــير جلال آل أحمد إلى ذلــک قائلاً: «قال الحفّار: طيّب سـيّدى المعلّم الحقّ معک، لا أحد يحفــر اليوم البئر بالمعول، طيب، يأتون بالمحـرّک ويحفرون الأرض بالمثاقب ولكن هل تعلم سـعر كل واحدة من هذه المثاقب؟ يجب أن تعلم بأنّ جميع القنوات المائية الأرضية الموجودة تمّ حفرها بأموال تساوى سعر واحدة من هذه المثاقب... إنّ جسد هذه الأرض التى نعرفها ليس قادراً على ضخّ هذه الكمّيّة من الدماء ليوفّر كل هذه المياه. يحترق قلب الإنســان على ما يرى.» (آل احمد، ٢٠١٣م: ١٢٤) ويذكر الكاتب تبعات ظهور التقنية على لســان ابن بى بى على النحو التالى: «عندما تتوقّف الطاحونة المائية يؤدّى ذلک إلى استيائک ويستاء أهالى القرية بسببک ثمّ يحدث النزاع فيأتى رجال الدرک ويسجن عدد من الناس ويهجر عدد آخر القرية بشكل نهائى. فتخلو الأرض من السكّان وتبقى غير مزروعة... عندما لا تتجاوز مســاحة أرض زراعية مائتى متر وعندما تكون صناعة القرية هى صنع الحذاء البلدى فــإنّ إحضار الجرّارات والمحرّک يعنى إهدار الأموال.» (المصدر نفســه: ٧٨) «إذا كان جلال يســأل عن جدوى التقنية فإنّه يهتمّ بالعلاقة الاســتعمارية القائمة التى تستخدم فيها الماكينات كأدوات بيد صانعيها لنهب أموال المســتهلكين. ولأنّ جلال يرى نفســه غــير قادر على تغيير هذه العلاقة فإنّه يهاجم الأدوات التى تسـبّبت فى هذه التبعية ممّا جعل البعــض يفكّرون بأنّ جلال يهاجم الماكينات ويكرهها أساســاً. ففى هذا المجال كان جــلال قد توصّل إلى نتيجــة مفادها أنّ الماكينات عندما تتدخّل فى هذا النســيج فإنّها تبعد الأســلوب التقليدى عن مســار الحياة وتخلّ بنظام الإنتاج وتوقّفه فى النهاية إذ إنّ دخول الماكينات يغير نظام الاستهلاک المبنى على الاقتصاد المحلّى إلى الاقتصاد المرتبط بخارج الحدود ويحرفه عن المسار.» (بهرامى كميل، ٢٠١٣م: ٢٠) كما أنّ دخول التقنيات يجعل الكثير من الأعمال يتمّ بواسطة الماكينات وبذلک يفقد الكثير من أهالى القرية أعمالهم.

«يــرى كثير من أصحاب الرأى أنّ تفريغ القرى من القوى العاملة يؤدّى إلى توقف الإنتاج فى القطاع الزراعى والمنتجات الحيوانية، الأمر الذى ينتهى فى نهاية المطاف إلى

خلق المشاكل فى المدن التى تعتبر مراكز اتخاذ القرارات السياسية والاقتصادية الكبرى وتعتبر كقواعد أساسية للحكومات.» (موسوى، گنجيان، ٢٠١٠م: ٥٠) «وعلى الرغم من أنّ إصلاح الأراضى ودخول التقنيات كانا يهدفان إلى نشر العدالة الاجتماعية وإنهاء ضغوط الاقطاعيين التى كانت تمارس ضدّ الفلاّحين إلا أنّهما لم يتمكّنا من تقليل مستوى الظلم الاجتماعى فى المجتمعات الريفية بل كانت النتيجة عكسية فزاد الظلم وعزّزه أكثر من ذى قبل... ومنع بشكل أو آخر قسماً كبيراً من سكّان القرى "حوالى ٤٠٪" من المشاركة فى الأنشطة الاجتماعية والاقتصادية.» (غفارى، لاتا: ١٥) وكان تركيز جلال آل احمد على هذا الموضوع بسبب الدور الكبير الذى لعبته التقنية والحداثة فى تدمير البنى التحتية الاجتماعية فى المجتمعات الريفية.

تأثير قوانين إصلاح الأراضى على مجتمعات البدو الرّحل

يتحدّث كاتب الرواية فى قسم آخر منها عن الرسّام الشورابى الذى يمثّل البدو الرحّل حيث يحاول جلال آل احمد تصوير الآثار السيئة التى تركها إصلاح الأراضى على حياة هذه الشريحة الاجتماعية.

«دخلنا الخيمة فوجدنا عجوزاً تحوك الغربال ولم تبد حركة ردّاً على تحيّتى لها وكانت أشبه بكيس من الجلد أقحمت فيها حفنة من العظام... كان لديهم حوالى عشرين من الغنم والماعز وكان بادياً عليها الضعف والهزال إثر الجوع فقلت: هذه الحيوانات المسكينة تتضوّر جوعاً. فقال: ترى بأنّها لم تأكل طعاماً جيداً منذ أن انتقلت من المشتى إلى هنا فقلت: لماذا لم تحصل على الأرض فى تركمن صحراء؟ لقد قسّموها سابقاً. قال: أجل ولكن بين الكبار كما تعلم، لقد طردوا التركمان من أراضيهم فكلّما وجدوا أرضاً مستوية صالحة وزّعوها بين العقداء والعمداء المتقاعدين تحت عنوان الخالصة حتّى ينشغلوا بزراعة القمح بدل الجلوس فى طهران والتفكير فى الانقلاب العسكرى... أمّا التركمان فقد منحوا الأراضى غير المستوية وغير الصالحة التى لا تنفع لأىّ شىء فهى لا تنفع حتى كمراعٍ ...» (آل احمد، ٢٠١٣م: ١٩٧١)

لقد درس الكاتب أهمّ موضوع يرتبط بحفظ المجتمعات القبليّة البدويّة فكما أنّ

الأساس فى القرية هو الانتاج الزراعى وتدور الحياة والاقتصاد الاجتماعى والأسر القروية حول الاقتصاد الزراعى وتكسب المعنى به فإنّ حياة البدو الرحّل تشبه حياة هؤلاء إلى حدّ كبير ولكنّنا نواجه عندهم الحياة المعتمدة على تربية الحيوانات فإذا سلبناهم القدرة على تربية الحيوانات فإنّ الحياة ستنتهى لديهم وإنّ أهمّ موضوع فى تربية الحيوانات هو وجود المراعى لتعليف الحيوانات وإنّ انتقال البدو ورحلاتهم يأتى فى هذا الإطار فحسب.

«إنّ تنفيذ قانون إصلاح الأراضى وامتلاک القرويين للأراضى قد أدّيا إلى إغلاق طرق القبائل الرحل ووضعت أمامهم عراقيل وحدوداً... إذ كانت صدى تعميم الغابات والمراعى أعمق بكثير. لقد أدّى ذلک إلى استيلاء الحكومة على الكثير من المراعى وكان يمنع انتقال القبائل الرحل عبرها كما كان رعى الحيوان ممنوعاً فيها. ففى واقع الأمر فإنّ ما أطلق عليه اسم إصلاح الأراضى قد ترتّب عليه الكثير من المشاكل للشرائح الاجتماعية المختلفة فبدل أن يؤدّى إلى نموّ الطبقات الاجتماعية ويمهّد للتطور والتنمية أدّى إلى مشاكل معقّدة للجميع.» (پورخسروانى، ٢٠١٠م: ١١٨)

النتيجة

يُعتبر جلال آل احمد كاتباً واقعياً لذا فإنّ آثاره تزخر بالشواهد التاريخية. ومن جملة ذلک روايته لعنة الأرض التى تدور أحداثها حول موضوع إصلاح الأراضى حيث عالج الكاتب تأثيرات تطبيق هذا القانون على حياة الشرائح الاجتماعية المختلفة فى المجتمعات الريفية بشكل دقيق وشفّاف، وحاول دراسة تأثير التقنية على مجتمع تقليدى. ويعتقد جلال آل احمد أنّ التبعات السلبية لتنفيذ قانون إصلاح الأراضى تعدّ لعنة تنبعث من قلب الأرض لتصيب آثارها السيئة جميع القرويين ولذلک فقد أطلق عنوان لعنة الأرض على روايته. إنّه يرسم معاناة القرويين فى الأجواء السائدة آنذاک على القرى الإيرانية فى ستينيات القرن الماضى؛ وفى الواقع فإنّ برنامج إصلاح الأراضى الذى نُفّذ بهدف نشر العدالة الاجتماعية قد أدّى عملياً إلى الفوضى فى النظام القروى إذ إنّ انهيار نظام الإقطاع قد جعل المزارعين فى حيرة من أمرهم حيث

اتّجه المزارعون الفاقدون للأرض نحو المدن بحثاً عن العمل. كما أنّ استخدام الجرّار والأدوات الزراعية الأخرى تسبّب فی حدوث اشتباكات بين أهالی القرى، إضافة إلى أنّ حفر الآبار العميقة قد أدّى إلى نضوب المياه الجوفية حيث كان يباع الماء للمزارعين حسب الساعات ممّا كان يحمّلهم نفقات إضافية. إنّ تطبيق قانون إصلاح الأراضی قد عرّض حياة البدو الرحّل للحظر إذا أصبح تنقّلهم مع مواشيهم أمراً غير ممكن إذ إنّ الحكومة سيطرت على المراعی وتسبّب ذلک فی إلحاق الضرر بحياة البدو وخروجها عن نمطها المألوف الذی اعتادوه. لقد نجح جلال آل احمد فی تبيين المشاكل الاجتماعية فی هذه الرواية وحاول تقديم حلول لتحسين الوضع المعيشی للقرويين والبدو الرحّل. كان جلال آل احمد ناجحًا فی التعبير عن الآلام الاجتماعية وهذا أمر يحظى بأهمية بالغة. إذ إنّ الكاتب قدّم ما كان بوسعه كمثقّف فی المجتمع وعالج ما كان يجب معالجته عبر رواية تتناول المشاكل الاجتماعية والاقتصادية لدى القرويين مما يدفع شريحة أكبر من القراء إلى التأمّل فی الموضوع حيث حاول قدر الإمكان توعية مخاطبيه على التبعات السياسية والاقتصادية والاجتماعية للقرار الذی تمّ تنفيذه دون توفّر الأرضيات اللازمة لتنفيذه.

المصادر والمراجع

آل احمد، جلال. (٢٠١٣م). نفرين زمين. لاط. طهران: نشر آدينه سبز.

بهرامیكميل، نظام. «چالش سنت و نوسازی در ديدگاه جلال آل احمد. فصلية علوم اجتماعی». دون السنة. العدد٦١. ص ٢٠.

پورخسروانی، انيس. (٢٠١٠م). «برنامه‌ی اصلاحات ارضی و تأثير آن بر كاهش قدرت خوانين بختياری». چشم‌انداز ايران. دون السنة. العدد ١٦٤. ص ١١٨.

جزينی، محمد. (١٩٩٩م). پنج مقاله‌ی تئوری در ادبيات داستانی. ط١. طهران: نشر نخل.

رنجبر، ابراهيم. (٢٠١١م). «رسالت روشنفكر و نزاع سنت و تجدد در رمان نفرين زمين». نشريه‌ی سابق دانشكده‌ی ادبيات دانشگاه تبريز. السنة ٦٥. العدد خريف و شتاء.

روشنفكر، كبری، نعمتی؛ معصومه قزوينی. (٢٠١٠م). «مبانی نقد اجتماعی در ادبيات». دانشنامه‌ی علوم اجتماعی. دون السنة. العدد ٤.

زرافا، ميشل. (١٩٨٥م). ادبيات داستانی "رمان و واقعيت اجتماعی در ادبيات". مترجم: نسرين

پروینی. ط ١. طهران: نشر فروغی.

زرین کوب، عبدالحسین. (١٩٩٥م). نقد ادبی، آشنایی با نقد ادبی. ط ٥. طهران: انتشارات سخن.

عبدالکریمی، بیژن. (٢٠١٠م). «جلال آل احمد، غرب‌زدگی و ضرورت بازگشت به سنت». پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. السنة ١. العدد ٢. ص ١٢٨.

عسگری حسنکلو، عسگر. (٢٠١٠م). نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی با تأکید بر ده رمان برگزیده. ط ٢. طهران: نشر فرزان روز.

علی پورگسکری، بهناز. (٢٠١٠م). «اندیشه‌های جلال آل احمد در آیینه‌ی داستان‌هایش». کتاب ماه ادبیات. العدد ٤٤.

غفاری، غلامرضا. (لاتا). «ساختار اجتماعی جامعه روستایی ایران». فصلنامه‌ی پژوهش فرهنگی. السنة ٨. العدد ٩. ص ١٥.

مصباحی‌پور ایرانیان، جمشید. (١٩٧٩م). واقعیت اجتماعی و جهان داستان. ط ١. طهران: امیرکبیر.

موسوی، سید محمد. گنجیان مهدی. (لاتا). «نگاهی به مهاجرت روستایی». فصلنامه‌ی پژوهش فرهنگی. السنة ٧. العدد ٦. ص ٥.

یاحقی، رمضان. (٢٠١١م). «تأثیر وقایع تاریخی در سه اثر داستانی جلال آل احمد». فصلنامه‌ی پژوهش زبان و ادبیات فارسی. السنة ٢. العدد ٢١. ص ١٧٤.

المواقع الإلكترونية

- www.beytoote.com
- www.biografia.akairran.com
- www.daneshnamh.roshd.ir
- www.ensani.ir
- www.hamshahrionline.ir
- www.pajoohe.com
- www.wikipedia.org

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة -العدد السادس عشر -شتاء ١٣٩٣ش /كانون الأول ٢٠١٤م
صص ٩٦ ـ ٦٩

مظاهر الصحوة الإسلامية فى آثار فاروق جويدة مسرحية "الخديوى" و"دماء على أستار الكعبة" نموذجاً

سيد عدنان اشكورى*
سعيد زرمحمدى**

الملخّص

لقد ظهرت بوادر الصحوة الإسلامية فى أوائل القرن الرابع عشر الهجرى بعد سبات عميق أدّى بالأمّة الإسلامية إلى القهقرى والتخلّف، فصارت تطمح إلى مستقبل واعد وترجو أن تستعيد سؤددها وعزّها بعد أن نال الاستعمار منها. وكان للنخبة المثقّفة والواعية الباع الطويل فى استنهاض الأمّة من نوع الغفلة. ومن هؤلاء السيّد جمال الدين الأسد آبادى (المتلقّب بالأفغانى) حيث تأثّرت ثلّة كبيرة من العلماء والأدباء بأفكاره، وبدأت تدعو بما أوتيت من حظّ إبداعى إلى هذه اليقظة. فظهرت هذه الدعوات التنويرية فى أطر مختلفة. منها مجال المسرح والأدب. ومن الملتزمين بهذه الدعوة فى عصرنا الحاضر الأديب المصرى فاروق جويدة الذى وظّف شعره وأدبه فى العملية التنويرية المطالبة بالتمسّك بمبادئ الدين الإسلامى الحنيف والتحرّر من براثن الاستعمار والفكر التغريبى. يتناول هذا المقال مؤسّساً على المنهج الوصفى-التحليلى جانباً من مظاهر الإصلاح فى آثار هذا الأديب وقد كرّس هذا الجهد على مسرحيّتى "الخديوى" و"دماء على أستار الكعبة" ليتعرّف على مظاهر هذه الصحوة فى هاتين المسرحيّتين.

ووصل المقال إلى أنّ فاروق جويدة لم يكتبْ هاتين المسرحيتين من أجل الفنّ فحسب بل جعلهما فى خدمة نشر الوعى وتحريض الأمة على تفهّم الواقع والانتباه إلى ما يحاك لها من مؤامرات.

الكلمات الدليلية: الصحوة الإسلامية، فاروق جويدة، مسرحية الخديوى، مسرحية دماء على أستار الكعبة.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة الخوارزمى، طهران، إيران.
**. خريج مرحلة الماجستير بجامعة الخوارزمى، طهران، إيران. Zangan1989@gmail.com.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٥/١١ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/١١/٣٠ش

المقدمة

لقد بدأ العالم الإسلامى فى العقود الأخيرة يعيد النظر فى متبنّياته الفكرية والعقائدية بعدما جرّب كثيراً من المدارس التعليمية الغربية والشرقية كالليبرالية والشيوعية وغيرها من المدارس المادية. وقد دفع العالم الإسلامى ثمناً باهضاً جرّاء تخلّيه عن تعاليم الدين الحنيف. فصار مطمعاً للدول الاستعمارية المستكبرة لتنهب خيراته وتستهين بأبنائه وتسحق كرامته. والأنكى من كلّ ذلك أن نالت الدول الإسلامية استقلالها بما قدّمته من دماء زاكية، لكنّ مقدّراتها باتت بيد حكّام مستبدّين لا همَّ لهم سوى التفرعن وفرض التقاليد البالية وإثارة النعرات الطائفية وقمع الشعوب وزجّها فى هلكات الحروب. وقد فعلت التفرقة فعلها بأبناء الشعوب ممّا أتاح للصهاينة إقامة دولتهم فى وسط هذا العالم والنيل من كرامة العرب والمسلمين. وفى هذا الجوّ القاتم المكفهرّ بدأت ومضات الأمل بالظهور من خلال دعوات الوعى واليقظة التى حمل لواءها ثلّة من الصلحاء والمفكّرين. وقد انخرط كثير من مثقّفى العالم الإسلامى فى مواكب توحيد الكلمة و تقريب المذاهب، كلٌّ بما أوتى من قوة وعزم. فوظّفوا قدراتهم وما حظوا به من مواهب من أجل خدمة هذه القضية. فجعل الشعر، والنثر، وسائر الأنواع الأدبية من مسرح، وقصّة، ورواية و... موضوع الصحوة فى مقدّمة اهتماماتها. ومن جملة الأدباء الذين ظهر موضوع الصحوة جليّاً فى أدبهم الشاعر والمسرحى المصرى فاروق جويدة. حيث لم يفتأ يستخدم آليات الفنّ والإبداع من أجل إثارة العزائم وحثّ الشعوب على تفهّم الواقع والانتباه إلى ما يحاك لها من مؤامرات. وفى هذا المقال اخترنا مسرحيّتين من مسرحياته التى كتبها وهما "الخديوى" و"دماء على أستار الكعبة" لنتتبّع آثار هذا الأديب والمواضع التى حاول فيها أن يمارس هذا الدور التوعوىّ.

خلفية البحث

إنّ الدراسات التى تناولت أدب فاروق جويدة بالبحث والاستقصاء ليست بقليلة، إلاّ أنّ موضوع الصحوة الإسلامية فى مسرحيات جويدة يكاد يكون من الموضوعات التى لم يتناولها أحد بالبحث والاستقصاء.

أما إذا أردنا أن نأتي بنماذج تناولت أدب الشاعر فيمكننا أن نذكر:

كتاب الحبّ والوطن في شعر فاروق جويدة للكاتب المصري إبراهيم خليل إبراهيم، إذ كما يتّضح من العنوان أنّ الكاتب رصد في كتابه هذا فيوضات الحبّ الوطنية في شعر الشاعر.

مقال فاروق جويدة بين الرومانسية والواقعية للدكتور علي نظري وسمية أونق، وتمّ نشره في مجلة دراسات النقد والترجمة في اللغة العربية وآدابها خريف ٢٠١٢م.

مقال تجليات التناصّ القرآني والديني في شعر فاروق جويدة للكاتبين سعيد زرمحمدي وبهمن جهانغيري، المنشور في المؤتمر الوطني للتناصّ عام ١٣٩٣ش.

أسئلة البحث

وفي مقدمة هذا البحث تطالعنا بعض الأسئلة، نحاول الإجابة عنها في طيّات المقال. وهي:

١. كيف مارس جويدة دوره التنويري في كلّ من مسرحيّتي "الخديوي" و"دماء على أستار الكعبة".

٢. كيف ينظر جويدة الداعية إلى الصحوة الإسلامية إلى مسألة الحرّية التي تنادي بها كلّ المدارس الفكرية والسياسية؟

٣. ما هو نطاق تعاليم الدين الحنيف من وجهة نظر جويدة؟ أهو مختزل في الفرائض الفقهية أم إنّه أوسع من ذلك بكثير؟

الصحوة الإسلامية وضرورتها:

مما لاريبَ فيه أنّ للكلمة وخاصّة الشعرية منها وقع الحسام على النفوس البشرية لأنّها القادرة جملة وتفصيلاً على إحداث التغيير الثقافي واستيعاب التطور المعرفي. ولعلّ من المناسب في هذا السياق أن نستعين بقول الأديب رجاء النقاش في الإفصاح عن معنى الأدب والأديب حيث أتحفنا بكلمته القيمة: «لسُت من المؤمنين بأنّ الأدب متعة خالصة لا هدفَ لها إلّا أن نستمتع بها، ولستُ من المؤمنين بأنّ الأدب يمكن أن نفرض

عليــه وجهة نظر يعبر عنها، ولكنّى من المؤمنين بأنّ الفنّان الموهوب هو الذى يجمع بين القيمة الفنّية العميقة والقيمة الانسانية الكبيرة، والأديب يساهم فى تغيير العالم إلى أرقى وأفضل.» (النقاش، ٢٠٠٨م: ٣)

رجــاء النقاش بعقيدته هذه قد كلّف الأديب مســؤلية كــبرى فى الاحتفاظ بالقيم الانســانية الراقيــة، وفى الوقت ذاته قد وضع على عاتقــه دوراً تنويرياً فى إنارة طريق الناس تجاه التقــدّم والرقىّ والعيش فى عالم أرقى وظروف أفضل. إنّ هذا التعريف عن الأدب قد أدخله فى سلک الملتزم منه ويرفض رفضاً باتاً مدرسة الفنّ للفنّ التى تتظاهر بالاستغناء عن الأهداف الراقية وباللامبالاة تجاه الهدف الأسمى ذاهبة إلى أنّ «من حقّ الأديب أن يصبح غاية فى ذاته، وفنّاً للفنّ، لا مجرّدَ وســيلة للتعبير عن المشاعر الخاصّة وإنّها تمجد التجربة لذاتها وكيفية تناولها لا التجربة لثمرتها ونفعها وتوجيهها.» (خفاجى، ١٩٩٥م: ١٧٩) ويشدّد النقاش على ضرورة عناية الأدب وصاحبه بمستجدات المجتمع الانسانى، فى هذا الصعيد زوّدنا أبو حاقة بقوله: «من المعلوم أنّ الالتزام يتناول الجانب الفكــرى من الأعمال الأدبيــة، وهو يتجلّى فى الموقف الــذى يتخذه الأديب مما يجرى حوله، ثم فى ترجمة هذا الموقف عملاً يمسّ واقع الحياة مسّاً مباشراً لتغيير ما ليس سليماً فيه.» (أبوحاقة، ١٩٧٩م: ٤٩)

مــن هذا المنطلق «لابدَّ للفنّــان المثمر والأديب الحقّ من أن يكون وليد عصره وابن بيئته، بغير ذلک يصبح الأدب أو الفنّ شــيئاً ضعيف الأثر ضئيل القدر، بعيداً عن قضايا العصر، منعزلاً عن مصائر البشر..! » (الحكيم، لاتا: ٢٩٥)

إنّ الحقيقــة التى لا يمكننا التغافل عنها هى أنّه لا توجد أمّة يمكن أن تتوحّد وتتقدّم بمعزل عن دينها، وثقافتها، وعقائدها، وحضارتها، وكلّ أمّة تحاول بناء نفسها على ثقافة الآخرين إنما تحكم على نفسها بالهلاک والبوار.

ولا نبالغ إذا قلنا: «إنّ الأمّة الإسلامية قد خرجت بالإسلام من الموت إلى الحياة..! فإحياؤهــا وحياتها قد ارتبطا، صعوداً وهبوطاً، بعلاقتها الحقيقية والصادقة والصحيحة بالإسلام ..فهو رسالتها الخالدة فى هذه الحياة..!» (عمارة، ١٩٩٧م: ٥) وأما العرب فقد كانوا شــعباً يملک أرضاً، ولكن لم يكن متّحداً، والإســلام هو الذى وحّد العرب وجعل

هم دولة وحضارة وأنار هم الطريق وبسط لغتهم علی ربع سكّان العالم، ولذلک يفخرون بأنّهم أمّة محمّد. وإذا نُزع منهم الإسلام فلن يتبقی لهم شیء وسيعودون إلی ما كانوا عليه قبل الإسلام من بيت من الشِعر أو بيت من الشَعر.

واليوم يواجه العالم الإسلامی العديد من المشاكل علی رأسها سيادة حالة التفرقة، والتشرذم، والفصام النكد بين المسلمين وتغطرس القوی الاستعمارية ومشاريع خبيثة تهدف كيان الإسلام ووحدة المسلمين.

ولكی تتجلّی أهمية الموضوع علينا أن نلقی نظرة علی واقع المسلمين المخزی الذی يدعو إلی الخجل والشعور بالعار المشين. ألا نشعر نحن المسلمين بانحطاط فی تديننا وأخلاقنا؟! ذاک الدين الذی لايعترف بعزّة إلّا لله ولرسوله وللمؤمنين ولايسمح لأتباعه بأن يتورّطوا فی وحل الذلة والهوان؛ إذ يقول: ﴿وَلِلَّهِ الْعِزَّةُ وَلِرَسُولِهِ وَلِلْمُؤْمِنِينَ﴾ (المنافقون: ٨)

ولاشکَّ أنّ الطريق الوحيد للخروج من هذا الخزی والهوان يكمن فی العودة إلی الإسلام، و«لن يُخرِجَ المسلمين من أزمتهم، ويرفع عنهم إصرهم والأغلال التی صارت عليهم، ولن يردّهم إلی عزتهم، إلّا العودة الصحيحة الصادقة إلی الدين الذی أنعم الله به عليهم وحباهم إيّاه.» (قطب، ١٩٩٧م: ١٣)

والأمم يعتريها ما يعتری الأفراد من غياب الوعی، مدداً تطول أو تقصر، نتيجة نوم وغفلة من داخلها أو نتيجة تنويم مسلط عليها من خارجها. وكذلک الأمّة الإسلامية يعتريها ما يعتری غيرها من الأمم، فتنام أو تنوّم، ثم تدركها الصحوة، كما نشاهد فی أيامنا الراهنة.

لقد نشطت هذه الصحوة المباركة، الصحوة الإسلامية منذ نحو قرنين علی نطاق واسع إلا أنّ ما يجب التنبيه إليه هو أنّ هذه الحركة العظيمة قد أطلّت برأسها علی الوجود بظهور الإسلام. وكان الزعيم الحقيقی لهذه الحركة هو الرسول الأعظم (ص)، الذی حمل مشروعه الإحيائی، وهو مشروع الإسلام ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَجِيبُوا لِلَّهِ وَ لِلرَّسُولِ إِذَا دَعَاكُم لِمَا يُحْيِيكُمْ﴾ (الأنفال: ٢٤) وقد عمل صلوات الله عليه علی ترسيخ كلّ ما من شأنه أن يحيی الأمّة ويخرجها من ظلمات الجهل، والظلم، والتشرذم،

ومن ذلك أنّه أعاد للإنسان كرامته التى سحقتها الجاهلية المقيتة وما طمس النبيّ الأكرم الامتيازات الزائفة فى البيئة الجاهلية فحسب، بل أشاد بضرورة إلغائها فى العالم بأسره، حينما قال: «أيها الناس إنّ ربّكم واحد وإنّ أباكم واحد كلّكم لآدم وآدم من تراب ﴿إِنَّ أَكرَمَكُمْ عِندَ اللهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ وليس لعربى على عجمى فضل إلّا بالتّقوى.» (الجاحظ، ١٤٢٣ق، ج١: ٣٤٩) ولذلك فإنّ هذا التيّار هو تيّار أصيل عميق وقوى ومتجذّر فى الأمة الإسلامية وإنّ حركات التجديد والإصلاح التى لعبت أدواراً سياسية وثورية، تعود بجذورها إلى القرن الهجرى الأوّل، حيث يتجلّى أبرز وأنصع مثال له فى ثورة سيّد الأحرار الإمام الحسين (ع) الذى قال من خلال وصيته لأخيه محمّد بن الحنفيه معبّراً عن حافز ثورته وفلسفة خروجه: «إنّى لم أخرج أشرًا ولا بطرًا ولا مفسدًا ولا ظالمًا، وإنّما خرجت أطلب الإصلاح فى أمّة جدى محمد (ص).» (الخوارزمى، ١٤٢٨ق، ج٣: ١٢٧) وهذا يعنى أنّ الإمام قد عرّف نفسه كإصلاحيّ أراد إصلاح أمّة جدّه وتصحيح مسارها الخاطئ إلى ما كانت عليه فى زمن جدّه بالتضحية بنفسه ونفيسه، وبعبارة أخرى فإنّ الإصلاحية هى جزء لايتجزّأ من الأخلاق الإسلامية، وكلّ مسلم بحكم إسلامه إصلاحى أو من أنصار الإصلاحية شاء أم أبى، ذلك أنّها مذكورة فى القرآن الكريم كشأن من الشؤون الأساسية للأنبياء. إضافة لذلك فهى تُعتبر من مصاديق الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر الذى يُعدّ من الركائز الهامة للتعليمات الاجتماعية للإسلام. (مطهرى، ١٣٦٧ش: ٧)

من هنا يبدو لنا بأنّ الصحوة الإسلامية كما ذكرنا آنفاً قد بدأت على نطاق واسع منذ نحو قرنين ولعلّ من أبرز الداعين إلى هذه الحركة فى القرنين الأخيرين فيلسوف الشرق وموقظه السيد جمال الدين الأسد آبادى الذى دعا إلى «وحدة الشعوب الإسلامية، وإزالة الفوارق بين المذاهب والطوائف الإسلامية وقد أجمل عوامل النهوض بالأمم: بتحرير العقل من الخرافات والأوهام وتوجيه النفوس وجهة الشرف والطموح ودعم العقائد الدينية بالأدلة والبراهين، وتهذيب الأفراد وتأديبهم ... إنّ جميع هذه العوامل متوفرة بالإسلام.» (الحافظة، ١٩٨٧م: ٨٣)

وفى يومنا هذا ثمة هموم ومشاكل عويصة فى العالم الإسلامى بحاجة إلى نفحات

الصحوة الإسلامية لتحلّها أو هى بالأحرى هموم ومشاكل ساقت المفكّرين نحو إيجاد حلول لها، وهذا ما أدى إلى ظهور بوادر الصحوة الإسلامية، من هذه المشاكل: «التخلّف المزرى، والاستغلال والتظالم الاجتماعى، والاستبداد والطغيان الداخلى، والتغريب والتبعية الفكرية، والاجتماعية، والتشريعية، والتخاذل المذلّ أمام العدوان الصهيونى المتغطرس، والتفتّت والتمزّق المخزى، والتحلّل والتسيّب الخلقى» (القرضاوى، ١٩٩٧م: ٩٦)

ومن أولئك المهتدين الصادقين لهذه الصحوة المباركة، فاروق جويدة الذى طالب الأمة الإسلامية بالرجوع إلى الإسلام ومبادئه رجوعاً صادقاً واعياً فناداها بالتحرّر من براثن الاستعمار والفكر التغريبى.

ترجمة فاروق جويدة

أبصر فاروق جويدة المصرى النور سنة ١٩٤٥م. وتخرّج فى كلية الآداب قسم الصحافة بجامعة القاهرة فى عام ١٩٦٨م. قدّم للمكتبة العربية حتى الآن ٤٠ كتاباً، من بينها ١٦ مجموعة شعرية وقدّم للمسرح الشعرى ٣ مسرحيات حقّقت نجاحاً كبيراً على المستويين الجماهيرى والنقدى هى: "الوزير العاشق" و"دماء على أستار الكعبة" و"الخديوى". ناقش جويدة فى آثاره الكثير من القضايا التى يصعب حصرها، منها الثقافية والسياسية والفكرية والتاريخية فى مجموعة من الكتب التى تناولت قضايا التاريخ والآثار والغزو الفكرى والعولمة واللغة العربية والتراجع الثقافى والعلاقة بالغرب، وكان دائماً حريصاً فى كتاباته ومواقفه على الالتزام بقضايا الوطن والأمة الإسلامية.

ترجمت قصائده ومسرحياته إلى عدة لغات عالمية منها: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والصينية والبنجالية والإيطالية، كما تناولت أعماله الإبداعية رسائل جامعية فى الجامعات المصرية والعربية وعدد من الدول الأجنبية. شارك فى كثير من المهرجانات الشعرية والمؤتمرات الثقافية العربية والدولية، وهو عضو مؤسّس فى الأكاديمية العالمية للشعر التى أنشأتها منظّمة اليونسكو فى عام ٢٠٠١م فى مدينة فيرونا بإيطاليا ضمن ٤٥ شاعراً اختارتهم المنظمة من كلّ دول العالم. حصل على جائزة الدولة

التقديرية في الآداب في عام ٢٠٠٢م.

بدأ هذا الشاعر حياته الصحفية محرراً بالقسم الاقتصادي بالأهرام ثمّ سكرتيراً لتحرير الأهرام ثمّ مشرفاً على الصفحة الثقافية، وهو حالياً يعمل مديراً لتحرير الأهرام ومشرفاً عاماً على أقسامه الثقافية والأدبية.

المسرحية والتراث

نبدأ القول إنّ الإنسان من الوجهة الاجتماعية ليس تحت تأثير الزمن الحاضر فحسب، إنّما للزمن الماضي والأحداث والوقائع التي حدثت في طيّاته شأن يُذكر في بناء فكرته وشخصيته، على العموم أنّ ثمة علاقة وشيجة قطعية بين الماضي والمستقبل. وإنّهما ليسا كقطعتين منفصلتين بعضهما عن البعض بل يُعتبران قطعتين من تيّار واحد مستمرّ، الزمن الماضي هو نواة المستقبل. (مطهري، ١٣٨٧ش: ٣٧-٣٨)

بالتوازي مع ذلك بمقدورنا أن نقول إنّ التراث يشكّل مكوّناً من مكوّنات الأمّة، إذ يحتوي على مخزونٍ فكري، وثقافي، ونفسي، واجتماعي، ووجداني؛ لذلك نجد الأدباء يلجأون إلى التراث ويستعينون ببعض مصادره. ذلك أنّه يمثّل مقوّمات الأمة واستمرارية وجودها لأنّه «شيء قائم فينا، هو ذاتنا التي تنادينا من وراء العصور، وإنّ العودة الفعلية إليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة أو التعرّف ينبغي أن يكون طريقاً لتنميته والامتداد للمستقبل بقيم متطوّرة عنه مستلهمة رؤاه مستمدة حوافزها من كثير من حقائقه مضافة إلى حقائق عصرنا.» (حورية، ١٩٩٦م: ٢٠١)

هنا لابدَّ من التنوية بأنّ الأديب يستخدم المسرحية باعتبارها أداة أو وسيلة يُدرج فيها «مجموعة من أفكاره ونظرياته سواء السياسية منها أو الاجتماعية، إنّها الوعاء الذي يتضمّن الأماني، والأحلام، والرغبات التي يحلم المؤلف بتجسيدها، وهي حجر الزاوية في إقامة العرض المرئي، ورؤية مكتوبة لأحداث وقعت أو تقع، ويقدّمها المؤلّف في تسلسل منطقي.» (عبدالوهاب، لاتا: ٧) والعامل والقاسم المشترك بين التراث والمسرحية هو الإنسان المنجز المبدع الذي يقيم العلاقة الوثيقة بينهما، ذلك أنّ التراث بما فيه يشكّل وعاءً للمبدع ينهل منه، لكنّ النقطة التي تفرض نفسها هنا تتمثّل في أنّ

التعامل مع التراث يجب ألا يكون تعاملاً سكونياً ينتمى إلى الماضى وينقطع عن الحاضر والمستقبل، بل لابدَّ من التعامل معها كموقف وكحركة مستمرّة تسهم فى تطوير التاريخ وتغييره، هذا ما يتجلّى بصورة واضحة فى مسرحيتى "الخديوى" و"دماء على أستار الكعبة" بحيث استلهم فاروق جويدة العناصر التاريخية والبنى التراثية وأسقط القضايا العربية المعاصرة عليها ساعياً من ورائها إلى الكشف عن مشكلات العصر.

فى هذه الأثناء من المفيد الإشارة إلى أنّ الأديب الذى «يتناول التاريخ إنّما يتناول الإنسان فى الواقع، هو لا يكترث كثيراً لمعايير الصدق أو الكذب المألوفة، بل ينصب اهتمامه على المعنى، ولذلك فقد يُضفى معانى عصره التى أصبحت تمثّل الافتراضات المسبقة على رؤيته للتاريخ أى إنّه يفعل عامداً ما يفعله المؤرخ غير عامد.» (عنانى، ١٩٩٥م: ٢٥٠)

بقى أن نقول فى المؤلفات الأدبية التى تحمل المضامين السياسية والاجتماعية ليس بوسعنا أن ننكر تأثير العوامل الخارجية على هذه الأعمال، إذ إنّ الكتّاب والشعراء بسبب عجزهم عن التعبير عمّا فى قلوبهم وتوجيه الانتقادات المباشرة الرامية إلى إصلاح المجتمع فى عصر الاستبداد والطغيان يلجأون إلى ساحة الأدب وينتقدون الأوضاع السيئة الحاكمة من خلال استخدامهم للأجناس الأدبية منها الرواية، والشعر، والمسرحية إلخ.

وفى النهاية لابدَّ لنا من القول إنّ الشخوص فى المسرحية تُعدّ محور أفكار المسرحى وآرائه العامة، فلا يستطيع المسرحى أن يسوق أفكاره منفصلة عن محيطها الحيوى، ولابدَّ أن يودعها فى الشخوص وإلّا كان عمله مجرّد دعاية، لهذا كانت الشخوص ركناً أساسياً لاتقوم المسرحية بدونها وإنّ الكاتب يريد خاصّة من وراء شخصية البطل تفسير الواقع الاجتماعى الذى يحيا فيه.

نبذة عن مسرحيتى "الخديوى" و"دماء على أستار الكعبة"

تُعتبر مسرحية "الخديوى" مسرحية سياسية اشتملت على قضايا مثيرة عن الدين، والسياسة، والعلاقة بالغرب. هذه المسرحية بصدد التعبير عن أوضاع مصر فى حقبة

الخديوى إسماعيل الحافلة بالأحداث المعقّدة والمفارقات بين من يعرّف نفسه بأنّه من مؤيدى الخديوى فى الإجراءات التى قام بها، كإقامة الجسور والطرق، وإنشاء المدن الحديثة ووضع الأساس للمؤسسات الدستورية والثقافية كالأوبرا والمتاحف، وبين من ينتقده على الإسراف والتبذير واهتمامه بقشور الحضارة الغربية دون النفاذ إلى جذورها، وقضية ديونه من الغرب، وعلاقته معهم، والحكم الفردى الاستبدادى. إنّ جويدة يقترب فى هذه المسرحية كثيراً من الأوضاع المعاصرة بحيث تكاد تنطبق على النُظم الاستبدادية التى تمارس التبعية للغرب.

وبطل هذه المسرحية يتجسّد فى شخصية السيّد جمال الدين الأسد آبادى (المتلقّب بالأفغانى)، هذا الإصلاحى والمفكّر الذى انصبّت معظم جهوده فى نطاق توعية المسلمين بالمخاطر التى اكتنفتهم فهى تتمثّل فى رأى السّيد فى إطارين رئيسين هما الاستبداد الداخلى والاستعمار الخارجى.

أما مسرحية "دماء على أستار الكعبة" فيتناول فاروق جويدة فيها رقعة من التاريخ العربى الإسلامى، هى فترة حكم الحجاج بن يوسف الثقفى، ويشدّد الشاعر على أنّ الحجاج فى هذه المسرحية رمز للقهر واغتيال حرّية الإنسان فى أىّ زمان ومكان.

وإنّه فى هذا العمل يحرّض الناس على التمرّد والثورة ضد هذا الطاغية الذى هدم الحرم الشريف ومارس كلّ ألوان البطش والقهر وامتهن كرامة الإنسان وحرّيته.

الآن قد آن الأوان للخوض فى صلب الموضوع وتحليل ما أورده الشاعر من أهمّ مظاهر الصحوة الإسلامية ضمن مسرحيتى "الخديوى" و"دماء على أستار الكعبة".

مظاهر الصحوة الإسلامية

رفض العلاقة الولائية مع الغرب

عُرف الإنسان بأنّه كائن اجتماعى نظراً لأنّه لايستطيع العيش إلّا فى الجماعة فتضامن البشر مع بعضهم البعض يزيد من قوّتهم ويمكّنهم من التغلّب على مصائب الحياة ومهدّداتها نسبة لقدرتهم على الاستفادة المتبادلة من الخبرات التى يكتسبونها.

وبالتالى فإنّ التعاون بين البشر أمر ضرورى ومستحسن فى حدّ ذاته غير أنّ لكلّ

حضارة سماتها الخاصّة منها استقلالها السياسى، والاقتصادى، والثقافى، والاجتماعى، وبالطبع فإنّ أبناء كلّ حضارة يحرصون على الاحتفاظ بها، ومن هنا يجب أن تكون العلاقات وسبل التعاون على أساس استقلال الحضارات بعضها عن البعض وعلى أساس انفراد كلّ منها بخصائصها الذاتية المتميزة دون أن تحاول السيطرة على الأخرى أو نهبها أو ظلمها.

والإسلام بالطبع يرحّب بالتعاون ويدعو إليه فى إطار الاحترام المتبادل والعلاقات المتكافئة، بحيث نراه يتعرّض إلى قضية العلاقة مع الكفار قائلاً: هؤلاء الذين لا يُلحقون ضرراً بالمجتمع الإسلامى ولايقومون بالمؤامرة ضد المسلمين، فإنّ الله تعالى لاينهاكم عن العلاقة السلمية العادلة معهم حتى لو كنتم تكرهون عقائدهم، لأنّ الله يحبّ المقسطين. (آملى، ١٣٨٨ش: ١٣٤) فى هذا السياق يقول الله سبحانه وتعالى فى كتابه العزيز: ﴿لَايَنْهَاكُم اللهُ عَنِ الّذِينَ لَمْ يُقَاتِلُوكُم فِى الدِّينِ ولَمْ يُخْرِجُوكُم مِن دِيَارِكُم أَنْ تَبَرُّوهُم وتُقْسِطُوا إلَيهِم إنَّ اللهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ﴾ (الممتحنة: ٨)

كان السيد جمال الدين يعتقد فى قضية العلاقات مع الغرب بأنّ على المسلمين أن لا يقوموا بمحاكاة الغرب بشكل عشوائى دون تعقّل بل عليهم أن يأخذوا العلوم والفنون من الغربيين بعد أن أحكموا مبادئ دينهم ومعتقداتهم، وإلّا فمن الممكن أن تقودهم هذه المحاكاة إلى الزوال والتخلّف بدلاً من التقدّم والرقىّ. (باغجه وان، ١٣٨٣ش: ٢٣٠)

لقد خاض فاروق جويدة فى موضوع العلاقات مع الغرب من خلال تطرّقه لقضية الديون فى عهد الخديوى، التى قد دفعته فى نهاية الأمر إلى الانبطاح والانصياع أمام القوى السلطوية التوسعية التى استخدمت هذه الديون كحربة استعمارية للهيمنة على مقدّرات البلاد ومصير العباد، هو يصوّر لنا هذا المشهد فى حوار بين عثمان وزير القصر ومن أبرز رجالات الخديوى وديلسبس رجل الأعمال الفرنسى الشهير حيث يستجيب الخديوى لكل مطالب د. بخلان رئيس صندوق النصب الدولى:

«عثمان: كُلّ القُروضِ الآنَ جَاهِزَةٌ نُوقِّعُهَا مَعاً، عِشْرُونَ عَاماً لَنْ نُسدِّدَ أَىَّ شَىءٍ

ديلسبس : ومُمَثِّلُ الصُّنْدوق يَا مَوْلَاىَ يَرْجُو أن يَرَاکَ عَلَى انْفِرَادْ

عثمان : قَرْضٌ جَمِيل..

ديلسبس : لَكنّه يَبْغِى هُنَا بَعْضَ الشُّروطْ
الخديوى : كُلُّ الَّذى يَبْغيه أمْرٌ لا يُرَدْ
د. بخلان : كُلُّ الَّذى نَرْجُوهُ يُا مَوْلاَى أشْياء صَغِيرهْ
الخديوى : مُوافقُونْ
د.بخلان : بَعْضُ الوَظَائِفِ فِى صُفُوفِ الجَيْشِ والبُولِيسْ
الخديوى : مُوافِقُونْ
د.بخلان : بَعْضُ الوَظَائفِ فِى الضَّرَائِبِ والبُنُوكْ
الخديوى : مُوافِقُونْ
د.بخلان : بَعْضُ الوَظَائفِ فِى القُصُورْ..
الخديوى : مُوافقُونْ
د.بخلان : كُلُّ المَنَاصِبِ فِى بَلَاطِ جَنَابِكُمْ
الخديوى : مُوافِقُونْ، يَا سَادَتِى لَنْ نَخْتَلِفْ.. مَهْمَا نَهَبْتُم أرْضَنَا.. مُوافِقُونْ مُوافِقُونْ.. مَهْمَا شَرِبْتُمْ دمَنَا.. مُرَحِّبُونَ.. مُرَحِّبُونَ مَهْمَا أَكَلْتُمْ لَحْمَنَا.. مُبَارِكُونَ .. مُبَارِكُونَ مَهْمَا سَرَقْتُمْ عُمْرَنَا.. مُصَفِّقُونَ..مُصَفِّقُونْ مِنْ غَيْرِكُمْ مَاذَا نَكُونْ.. مُوافِقُونَ مُوافِقُونَ. (جويدة، ٢٠٠٧م: ٩٢)

يصوّر لنا فاروق جويدة من خلال هذا المشهد نوعاً من العلاقات الاستعمارية وغير المتكافئة التى لاينوى الغرب من إقامتها إلّا أن يفرض هيمنتها على البلاد والعباد وربما هذه العلاقات هى التى سمّاها الأستاذ جوادى آملى فى قاموسه بالعلاقات الولائية التى يعتبرها من العلاقات المحظورة فى الإسلام (جوادى آملى، ١٣٨٨ش: ١٦٧)، التى عبّر عنها النصّ القرآنى القائل: ﴿يَا ايُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَاتَتَّخِذُوا عدوِّى وعَدوَّكُمْ أوْلِياءَ تُلْقُونَ إلَيْهِم بِالْمَودَّة﴾ (الممتحنة: ١)

فى مقطع آخر يحكى جويدة بشكل واضح على لسان بطل المسرحية السيّد جمال الدين الأفغانى المطامح الاستعمارية للغرب :

«الأفغانى: الغَرْبُ يبْغِى أمّةً مَقْهورَةً
مَقْطُوعَةَ الأَسْبَابِ والتَّارِيخْ

الغَرْبُ يَبْغِى أمّةً مَهْزُومَةً
تَنْسَاقُ كَالأَغْنَام
لاتَدْرِى مَتَى يَوْماً تُفِيقْ
الغَرْبُ لَنْ يُعْطِيكَ عِلْماً كَىْ تُقِيمَ حَضَارَتَكْ
يُعْطِيكَ قُنْبُلَة تكُونُ نِهَايتَكْ
يُعْطِيكَ أَفْيوناً يُبَدِّدُ طَاقَتَكْ..
الغَرْبُ يُعْطِى شَعْبَه كُلَّ الحُقُوقْ
ونَمُوتُ نَحْنُ ولَيْسَ لِلْمَوْتَى حُقُوقْ..
أنَا لاأُدِينُ الغَرْبَ
لَكِنِّى أُدِينُ تَوابِعَهْ..» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٠٤)

نرى فاروق جويدة يعبّر لنا عن الاستعمار أنّه «يريد من الشعوب الإسلامية أن تبقى ملتصقة بمواقعها السلفية الحرفية، التى لم تعد قادرة على المشاركة فى صنع أحداث الحياة، ويلقى بكلّ قواه ووسائله لكى تبقى فى حالة التجمّد والشلل لتستمر الوصاية من جانبه ونقصان الأهلية من جانبنا.» (الزاوى، ٢٠١١م: ٣٤) ويشير أيضاً إلى ازدواجية المعايير وسياسة الكيل بمكيالين لدى الغرب الذى يستخدمها للحصول على أهدافه، أنصع مثال لها على أرض الواقع، هو الموالاة المطلقة لغالبية الدول الغربية لحساب الدولة المتسرطنة فى فلسطين المحتلة، يشير جويدة على لسان السيّد جمال الدين إلى أنّنى لا استغرب هذا السلوك من الغرب فهو لايفكّر إلا فى مصالحه، لكنّنى أعجب وأدين أولئك الذين يتّبعون الغرب بشكل غير واعٍ جاهلين بأنّ الغرب لا يريد تقدّم المسلمين ونيلهم المراتب العليا فلذلك يتعيّن عليهم أن يأخذوا المطامع الاستعمارية للغرب بنظر الاعتبار حين يتعاملون معه.

الدعوة إلى الحرّية

الحرّية من أجمل الكلمات فى القاموس البشرى، وهى من أعظم القيم الإنسانية وأسماها، بعبارة أخرى جزء جوهرى من معنويات البشر نعنى أنّ لها قيمة أغلى بكثير

من القيم المادية، ومِن البشر مَن استوعب الحرّية وذاقها فهو يفضّل أن يعيش ببطنٍ خاوٍ وجسمٍ عارٍ في أضنک الظروف على أن يكون في إسار أحد ما. (مطهري، ١٣٩٠ش: ٤٠)

ومن جملة أهداف الرسول(ص) المذكورة في القرآن تحرير الناس من الأسر والأغلال الموضوعة من قبلهم، فالأنبياء جاؤوا ليحرّروا البشر من القيود الداخلية والخارجية، قال تعالى: ﴿الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الأُمِّيَّ الَّذِي يَجِدُونَه مَكتُوباً عِندَهُم فِي التَّورَاةِ والانْجِيلِ يَأمُرُهُم بِالمَعْرُوفِ وَيَنْهَاهُم عَنِ المُنكرِ وَيُحِلُّ لَهُم الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِم الخَبَائِثَ وَيَضَعُ عَنْهُم إِصْرَهُم والأغْلالَ الَّتِي كَانَتْ عَلَيْهِمْ﴾ (الأعراف: ١٥٧)، والإصر في اللغة بمعنى عقد الشيء وحبسه بقهره، ويراد منه في الآية الكريمة تلک الأمور التي تثبط الناس وتقيدهم وتقعدهم عن الوصول إلى الخيرات(الراغب الصفهاني، ١٩٦١م: ١٤) والأغلال جمع الغل وهو طوق من حديد يجعل في عنق المجرم، وهو كناية عن سلاسل الأسر (المقرى الفيومى، لاتا، ج٢: ١٤) فيستفاد من سياق الآية السابقة أنّ المراد من "الإصر" هو القيود الفكرية. و"الغلّ" أيضاً في أغلب الظنّ هو كناية عن قيود الاستبداد وطغيان الظالمين، بناء على كلّ هذا تنصّ الآية المباركة على الواجب الملقى على عاتق الأنبياء في تحرير الإنسان من شتّى أشكال القيود، كالجهل، والصنمية، والانقياد للخرافة، والتقاليد الباطلة، والظلم، والاستبداد، والطاغوت.

في السياق ذاته يعرّف لنا الأستاذ جوادى آملى الحرية من المنظور الإسلامى، فيقول: «هى عبارة عن التفلّت والتحرّر من عبودية غير الله تعالى وإطاعته.» (جوادى آملى، ١٣٨٩ش: ١٨٩) وفي المرويّات عن أهل البيت عليهم السلام تتبلور هذه النزعة التحررية. منها خطاب الإمام على إلى ابنه الإمام الحسن المجتبى (عليهما السلام) «لا تكنْ عبدَ غيرک وقد جعلک الله حرّاً.» (نهج البلاغة، الرسالة٣١) نلاحظ أنّ الحرّية في كلام الإمام تتلخّص في الانعتاق من عبودية غير الله، من أجل هذا يعزو الإمام عزّته وفخره إلى هذه العبودية «إلهى كفى بى عزّاً أن أكونَ لک عبداً وكفى بى فخراً أن تكونَ لى ربّاً.» (المجلسى، ١٤٢٧ق، ج٧٤، باب١٥: ٤٢)

ما أبلغ تلک الكلمات التى قالها السّيد جمال الدين الأفغانى واصفاً سياسة تكميم

الافواه ووأد الفكر والقمعية التي يمارسها الحكّام الظالمون والطغاة ضد الشعب معلناً أنّه ملعون لدى جميع الأديان من يُمضى كلّ حياته في الصلاة أو في تلاوة القرآن ويقوم في الوقت ذاته بإهدار حقوق الإنسان ورفع رايات الطغيان والاستبداد وبناء السجون لإقحام كلّ الداعين للحرّية فيها، إذ إنّهم قد لامسوا السطح دون الجوهر ودخلوا قشور الدين تاركين لبّه وراء ظهورهم غير عابئين بما فيه من التأكيدات على المفاهيم الإنسانية كالكرامة، والحرّية، وحقّ الاختيار...إلخ.

إنّ جويدة يقوم في المقطع التالي بتضمين كلام الأفغاني قائلاً:

«الأفغاني: إنّي أُفْتيكم يَا إخْوانْ
مَلْعُونٌ فِي دِينِ الرَّحْمَنْ
مَنْ يَسْجُنَ شَعْبَاً
مَنْ يَخْنُقَ فِكْراً
مَنْ يَرْفَعُ سَوْطاً
مَنْ يُسْكِتُ رَأياً
مَنْ يَبْنِي سِجْناً
مَنْ يَرْفَعُ رَايَاتِ الطُّغْيانْ
مَلْعُونٌ فِي كُلِّ الأَدْيَانْ
مَنْ يَهْدُرُ حَقَّ الإنْسَانْ
حَتَّى لَوْ صَلَّى.. أَوْ زكَّى
أَوْ عَاشَ العُمْرَ مَعَ القُرْآنْ
فارس١: حُرِّيَّةُ الإنْسَانِ يَا مَوْلَانَا؟
الأفغاني : أَصْلُ العَقَائِدِ كُلُّها حُرِّيَّةُ الإنْسَانْ
والاخْتِيارُ هُوِ البِدَايَةُ
جَوْهَرُ الأدْيَانْ
حُرِّيَّةُ الإنْسَانِ أَصْلُ الكَونِ

١. ١: من عمال التراحيل

دُسْتُورُ الحَيَاةِ ..وغَايَةُ الأَدْيَانْ.» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٩٩)

إنّ الاختيـار هنا هو «الاسـتخدام الإيجابي للحرّية وتوظيفها في البناء السياسـي والاجتماعـي والاقتصـادي لازدهار الإنسـان وتفجير طاقاته ومواهبه التي يسّـرها الخالق للإنسان الذي جعله تعالى خليفته في الأرض.» (البدري، ٢٠١٠م: ١٠٢)

وتُعتبر الحرّية وحقّ الاختيار من القضايا الجوهرية والرئيسة في جملة الأديان و«أيّ تقييـد لهذه الحرّية يُعدّ انتهاكاً لحقوق الإنسـان في أخصّ خصائصه، وعدواناً على أبرز الصفات التي يتميّز بها الإنسـان على الحيوان أو بقيـة الكائنات.» (البنا، ١٩٩٥م: ٧) هكذا لم يعد خافياً على كلّ ذي علم أنّ حرّية الفكر والضمير، وحرّية التعبير لا ضمانَ لبقائهمـا في ظـلّ نظام قمعي لا يعترف بالحرّيات ويتحكّم فيـه حكّام ماتت ضمائرهم وعاثوا في البلاد فساداً، وإفساداً، وقتلاً، ونهباً، وتدميراً وسرقوا مقدرات البلاد والعباد وتركوهمـا إلى مصير مجهول، في ضوء ما سـبق يتّضح أن حرّية التعبير لاتتحقّق في ظلّ نظام فاسد لا همّ له سوى التفرعن والطغيان.

جدير بالذكر أنّه من وجهة نظر الإسلام لن تتحقّق المخطّطات والأهداف الإسلامية من دون وجود اقتصاد سـليم فعّال والإسلام لا يريد أن يتسلّط الأعداء على المسلمين وهذا سـهل التحقّق حينما لم يكن المسـلمون بحاجة- في الاحتياجات الأساسية- إلى الآخرين ذلك أنّ شـعباً مدّ يد الاسـتعانة في المجال الاقتصادي إلى الأجانب سيكون رهين أمرهم يقول الإمام علي(ع): «احْتَجْ إلى من شئْتَ تَكُنْ أسيره، استغنِ عمن شئتَ تكن نظيره، أحسِنْ إلى من شئتَ تكنْ أميره.» (ابن أبي الحديد، ٢٠٠٩م: ٥٢٤)

وفي السـياق ذاته يحكي لنا الشـاعر في مشهد آخر محاورة بين الخديوي وابنته التي تتّخذ موقفاً رافضاً من أسـلوب أبيها في التعامل مع مفهوم الحضارة وفهمه لهذه المقولة، فيقول الشاعر:

«الخديوي: النَّاسُ تَحْكِي الآنَ
عَنْ هَذِي الكَبَارِي والجُسُورْ
هَذِي البُنُوكْ
هَذِي المَصَانِعِ والطُّرُقْ

هَذِى الحَدَائِقِ والشَّوارِعِ والمدُنْ
فاطمة: مَاذَا يُسَاوِى مَا بَنَيْتَ وَنَحْنُ نَنْتَظِرُ
السَّفِينَةَ كُلَّ يَوْمٍ كَىْ تَجِىءَ
وتُطْعِمَ الأَطْفَالْ
وَطَنٌ كَبِيرٌ أَطْعَمَ الدُّنْيَا
نَراه الآنَ يَسْتَجْدِى الرَّغِيفْ..
هَذِى العِمَاراتُ الرّهيبةُ
لَا تُساوِى أىَّ شىءْ
وَالرَّغِيفُ الأَسْودُ المَوْبُوءُ يَأتى
مِنْ أيَادِى الغَيرِ
حَرِّرْ رَغِيفَكَ يَا أبِى..
حَرِّرْ رَغِيفَ الشَّعْبْ
أَنقِذْ مَصِيرَ النَّاس مِنْ أيْدِى الغَرِيبْ
حَرِّرْ قَرارَكَ يَا أبِى..حَرِّرْ قَرارَكَ.» (جويدة، ٢٠٠٧م: ٢١١)

لم يعد خافياً على كلّ ذى بصيرة من خلال التأمّل فى التاريخ الحافل والواقع الماثل بأنّ «الحرّيات الإنسانية وحدة لا تتجزأ، فإنّها يتبع بعضُها بعضاً، ويؤثّر بعضُها فى بعضٍ، فلاضمانَ ولا بقاءَ لحرّية الإنســان السياسية والاجتماعية إذا فقد حرّيته الاقتصادية.» (القرضاوى، ١٩٩٥م: ٣٢٥) من هنا فإنّ البلد الذى يعوّل على الأجانب حتى فى أبسط احتياجاتــه لــن يتمكّن من اتخاذ قراره، وتقرير مصيره، وتخطيط مســتقبله على نحو ما يريده، ذلك أنّ الحرّية الاقتصادية ســبيل إلى الحرّية السياســية، فى المحصلة أن الشعب الــذى يريد أن يكون مصيره بيده يجب عليه أن يتمتّع بقدر من الاكتفاء الذاتى للحيلولة دون تعرّضه للشدّ والجذب والتدخلات الاجنبية.

علاقة الدين بالسياسة والعزّة

إنّ حاجة الإنســان إلى الدين عامّة، وإلى الإسلام خاصّة، ليست حاجة ثانوية ولا

هامشية، إنّها حاجة أساسية أصيلة، تتّصل بجوهر الحياة، وسرّ الوجود وأعمق النزعات الإنسـانية، ذلك أنّ فى الكون أموراً لايستوعبها الإنسـان مهما بلغ من القدرة والقوّة، وأسـئلة لاتزال تُلحّ على الإنسـان فى كلّ عصر، وتتطلّب الجواب الذى يشـفى الغليل ويطمئنّ به القلب، ولا سبيلَ إلى الجواب الشافى إلّا باللجوء إلى الدين.

إنّ السياسة هى من المجالات الهامة التى تتمتّع بالأولوية فى الإسلام وما مِن خلافٍ كبير بين مختلف المذاهب الإسلامية حول ضرورة وجود سلطة تحكم الاجتماع البشرى الإسلامى ذلك أنّ الحكومة ضرورية لحفظ مصالح الجماعة والأفراد، وتنظيم العلاقات الاجتماعية بما يكفل الاستقرار والأمن ويحقّق العدالة بين أفراد المجتمع. ويمنع حدوث انتهاك فى مجـال الحقوق والحرّيات، كما أنّ الدولة ضروريـة للاحتفاظ بالدين وكيان الأمـة ومقوماتها من الزوال، يقول أبو حامد الغزالى: «الدين والسـلطة توأمان، الدين أس والسـلطان حارس.» (دكير، ٢٠١١م: ٧) ومن هـؤلاء العلماء الذين أولوا عناية كـبرى إلى دور الدين الفعال فى المجتمعات الإسـلامية بإمكاننا أن نشـير إلى آية الله مدرس القائل فى خطاباته مراراً وتكراراً بالعلاقة الوثيقة الموجودة بين الدين والسياسة حيث يقول: «إنّ سياسـتنا تنبع عن ديننا...وديننا هو سياسـتنا وسياسـتنا هى ديننا.» (بروين ونورايى، ٢٠١٢م: ٨٤)

إنّ مِـن الناس مَـن يعتقد بأنّ الديـن والحكم ظاهرتان غير متناسـقتين، قاصرين الظاهـرة الأولى على العقائد، والأمور القلبية، ومشـاعر النـاس، والثانية على توفير الأمـن، والأمان، وتنظيم الشـؤون الاجتماعية، ويرى هـؤلاء أنّ الدين فى الحكومات الدينية يؤدّى دور الدمية على مسرح أصحاب السلطة لا أقلّ ولا أكثر، بحيث يستغلّون أحاسـيس الجمهور ومعتقداتهم فى سبيل ترسـيخ دعائم حكمهم وإحكام قبضتهم على المجتمع كما تَفَوه يزيد السكران الخِمّير بهذه الأزعومة حينما قال:

«لَعِبتْ هَاشِمُ بِالْمُلْک فَلَا   خَبرٌ جَاء وَلا وَحیٌ نَزَلْ» (الخوارزمى، ١٤٢٨ق: ٦٦)

ما يجب أن يقال فى سـبيل الردّ على شـبهة هؤلاء الناس هو أنّ الحكومة التى أشار إليها الإسـلام فى تعاليمه الراقية هى حكومة تخدم الدين وتُسـتخدم فى سـبيل هداية الناس، حيث إنّ الدين يتشكّل من مجموعة من المعتقدات، والأخلاقيات، والقواعد التى

وضعت لإدارة الشؤون الفردية والاجتماعية، فالدين يمكّن الناس من حلّ المشكلات التى تعتريهم فى ضوء الاستفادة من قدرات العقل. (آملى، ١٣٨٧ش: ٧٦)

وفى هذه الأثناء إنّ المستبدّين والطغاة لايعترفون بدور للدين فى الشؤون السياسية ويحصرونه فى الأحكام الدينية غير السياسية بعبارة أخرى يمكن القول إنّهم يريدون من العلماء والفقهاء أن ينشغلوا بإفتاء الناس فى أمور كالصلاة وحقّ الصوم والزكاة ليكون الدين حكراً فى أحكام كهذا النوع دونما تدخّل فى الأمور السياسية متجاهلين أنّ «الدين الإسلامى، ليس دين تعبّد فقط، وإنّما هو دين حياة، يحقّق التوازن بين متطلّبات الروح ومتطلّبات الجسم، وإنّ التشريع الوارد فى هذا الدين، هو جماع الأمرين المذكورين دون تفريط أو إفراط فى مصلحة أحد الجانبين على حساب الآخر.» (البابلى، ١٤١٤ق: ٤٥)

من هذا المنطلق نرى الخديوى يقوم بتهديد الأفغانى ألا يخوض فى السياسة، ويهدّده إن لم يمتثل لأمره سيكون السجن والموت مصيره، مخاطباً:

«الخديوى: يَا أَفْغَانِى..
لَاتُقْحِمْ نَفْسَكَ فِى شَىءٍ
لَاتُدْرِكُ أَبَداً أَسْرَارَهْ
أتصَوَّرُ مَثَلاً
أَنْ تُفْتِى النَّاسَ إذَا سَأَلُوكَ
عَنِ الصَّلَوَاتِ وحَقِّ الصَّومِ.. زكَاةِ الفِطْرْ..
فِى الدِّينِ تَفْهَمُ..أىْ نَعَمْ..
فِى المَالِ تُفْتى وَالسِّيَاسَةِ
لَيْسَ عِنْدِى غَيْرُ هَذَا السِّجْنْ.» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٠٧)

بالطبع أن يكون للحكومة شروطها الخاصّة منها أنّ متسلّم الحكم لابدَّ أن تكون لـه الجدارة والأحقية فى الولاية العامّة علـى الناس وإدارة المجتمع والقدرة على دفعه نحـو التقدّم والازدهار. والإسـلام له رؤيته الخاصّة ونظرتـه المتميزة حول كيفية إدارة المجتمع وضرورة وجود حاكم عادل على رأس السلطة، بما أنّ أفعال الإنسان وأعماله- خاصّة الحاكم- لاتنحصر فى نفسه فحسب، بل تتعدّى آثارها وتداعياتها على الآخرين

سلبية وإيجابية، ربّما يؤكّد ما تقدّم، سلامة الحكمة العربية التي تقول: «الناس على دين ملوكهم.» (المجلسي، ١٤٢٧ق، ج١٠٢: ٧) ولذلك نرى الشاعر يتعرّض لهذه القضية المتجسّدة في طاعة الحاكم الظالم الذي أثار الفتن وأضاع الشعب في الفساد وباع الصبح وامتهن العباد، مُعلناً هل بإمكان هذا الحاكم أن يطبّق الشريعة؟ هل من المعقول أن يُطيع الشعب مثل هذا الحاكم؟

«الأفغاني : مَاذَا يُطَاعُ الآنَ فِي حُكَّامِنَا؟
كُلُّ الكَبَائِرِ مَارَسُوا بَيْنَنَا
بَاعُوا الضَّمَائِرَ.. واسْتَبَاحُوا العُمْرَ
واخْتَلَقُوا الفِتَنْ
أَنُطِيعُ حُكَّاماً أَضَاعُوا الشَّعْبَ
فِي هَذَا الفَسَادْ؟
أَنُطِيعُ مَنْ مَاتَتْ ضَمَائِرُهُمْ
فَبَاعُوا الصُّبحَ وَامْتَهنُوا العِبَادْ
إنِّي لأُفْتِي النَّاسَ جَهْراً
لاتُطِيعُوا مَنْ فَسَدْ
هُمْ سَرَقُوا الشُّعُوبَ فَهَلْ يُطَبِّقُ
سارقٌ حُكْمَ الشَّرِيعَةِ..» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٩٧)

هنا نرى بوضوح وجلاء أنّ جويدة يشير إلى أنّ حكومة تمارس كلّ أنواع الفساد والفتن لاتستحقّ الطاعة ويصرّح بأنّ من حقّ الناس الخروج على هذا الحاكم والإطاحة به.

إنّ الإسلام هو دين شامل يُلقي بظلاله على جانبي الإنسان الجسمي والروحي على السواء دون تجاهل أحد منهما لكنّ البعض يطبّقون تعاليمه المرتبطة بالجانب الجسمي ويتبعون المظهرية ويزعمون أنّ أصل الدين هو تربية الذقون وملء البطون ناسين أو متناسين أنّ أصل الإسلام تزكية النفوس: ﴿قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا﴾ (الشمس: ٨و٩)

والشاعر هو الآخر يؤكّد هذا الرأى حينما يضع أصابعه عليه قائلاً:

«الأفغانى: بَعْضُ النَّاسِ قَالُوا
إنَّ أَصْلَ الدِّينِ تَرْبِيَةُ الذُّقُونْ
وَالبَعْضُ مِنهُمْ قَدْ رَأى..
حُرِّيَّةَ الإنسانِ فى مَلْءِ البُطُونْ..
وَهُمْ جَمِيعاً كَاذِبُونْ..
لأنَّ أَصْلَ الدِّينِ تَربِيةُ الضَّمَائِر..» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٩٦)

من الأمور المصيرية الهامة التى يجب أن يتوجّه إليها الإنسان ويركّز عليها هى مسألة إصلاح نفسه، لأنّ ذلک يُعتبر مفتاح سعادته، وبذلک يستطيع معالجة سائر القضايا، وتحصيل مختلف متطلّبات الحياة، ويُضمن حينئذ الاستفادة الصحيحة والاستخدام السلمى لما منحه الله من طاقات وقدرات..اما مع انحراف النفس فكلّ المكاسب والإمكانيات التى ينالها الإنسان فى هذه الحياة قد تصبح وبالاً عليه، لذا كان من الطبيعى أن تركّز النصوص الدينية على مسألة الاهتمام بإصلاح النفس كمنطلق لإصلاح الإنسان والحياة كما ورد عن أمير الفصاحة والبيان على بن أبى طالب(ع) أنّه قال: «أعْجزُ النّاسِ مَنْ عَجزَ عَنْ إصلاحِ نَفسِه» (الآمدى، ١٣٨٢ش، ح٣١٨٨: ٢٣٣) وبالطبع إذا قام كلّ فرد بإصلاح نفسه وتربية ضميره فسوف يسير المجتمع برمّته نحو العزّة والكرامة بحيث لايكاد يتصوّر «حدوث تغيير حقيقى فى المجتمعات، وانتقال من حال إلى أحسن منه، إلا من خلال التربية التى تكون القائد أو الموجّه الحقيقى للإصلاح إذ لا يحدث تغيير إلى الأفضل ذى ثبات واستمرار فى أحوال للمجتمعات إلا من خلال تغيير ما بالأنفس.» (شاكر الشريف، ٢٠٠٦م: ١١) كما قال الله تعالى: ﴿إنَّ اللهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَومٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأنْفُسِهِمْ﴾ (الرعد، ١١)

دينُ الإسلام هو دين العزّة، وفقد كره الإسلام أن يهون المسلم أو يستذّل أو يضعف، وينصّ القرآن الكريم على هذا بجلاء ووضوح ﴿وَللهِ العِزَّةُ وَلِرَسُولِهِ وَلِلْمُؤمِنِينَ﴾ (المنافقون: ٨) وإنّ ثمّة كلاماً مشرقاً ذا مغزى للإمام على(ع): «والموت فى حياتكم مقهورين والحياة فى موتكم قاهرين.» (نهج البلاغة: الخطبة ٥١) فهنا نجد أنّ العزّة،

والسيادة، ومسألة كرامة النفس لها قيمة عظيمة جدّاً بحيث إنّ الإنسان إذا حصل عليها فلا يهمّ أن يكون بدنه حيّاً أو ميّتاً، ولو فقدها فحركة البدن على الأرض لا تعني الحياة.

وفاروق جويدة قد استلهم هذه الحقيقة المحورية من الإسلام حينما عبّر عنها على لسان الأفغاني:

«الأفغاني: لَاشيءَ بَعْدَ اللهِ أَعْبُده سِوَى حُرِّيَّتي
وَكَرَامَةِ الإنْسَانْ..
فَالدِّينُ عَلَّمَنَا الْكَرَامَةَ
لَمْ يَكُنْ أَبَداً طَرِيقاً لِلْمَذلَّةِ وَالْهَوانْ.» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٩٧)

والإسلام لم ولن يسمح لأتباعه أن يتورّطوا في مستنقع المذلّة والهوان وما نراه اليوم في واقع المسلمين المخجل ترجع جذوره إلى ابتعادهم عن دينهم إذ إنّ «الإسلام يمنح روح الإنسان قوة دافعة للتقدّم ويحرّرها من قيود الذلّ، والخوف، والعجز، والشعور بالذنب والإثم، ويسمو بها إلى مصافي الكمال، والعزّة، والكرامة.» (الزحيلي، ١٩٩٣م: ١٠٠)

والدين يحرص على أن يكون المجتمع الإسلامي مجتمعاً مستقلّاً حرّاً عزيزاً مرفوع الرأس بعيداً كلّ البعد عن الضعف والهوان، فيوماً بعد يوم يتبيّن أنّ هنالك «طريقاً معيّناً للشعوب الإسلامية كلّها في هذه الأرض، يمكن أن يؤدّى بها إلى العزّة القومية، وإلى العدالة الاجتماعية، وإلى التخلّص من عقابيل الاستعمار، والطغيان، والفساد.. طريقاً وحيداً لا ثانيَ له، ولا شك فيه، ولا مناصَ منه.. طريق الإسلام وطريق التكتّل على أساسه.» (قطب، ٢٠٠٥م: ٦٥)

التعقّل عدوّ الاستبداد

إنّ العقل أكثر المواهب الإلهية قيمة إذ «ما قسم اللهُ للعباد شيئًا أفضل من العقل.» (الكليني، ١٤٢٦ق، ١٢: ح ١١) والذين لايستخدمون هذه الموهبة الإلهية هم شرّ الخلائق إذ ﴿إنّ شَرَّ الدَّوابِّ عِندَ اللهِ الصُمُّ البُكْمُ الّذِينَ لايَعْقِلُونَ﴾ (الأنفال: ٢٢)

من خلال التأمّل في كتاب الله الكريم، نجده يتناول العقل كأنّه أمير بيده زمام أمور

الهداية والهلاک، فإن استعمل الإنسان هذا العقل فاز ونجح، وإلّا هلک وسقط فی هاوية المهالک، ودعا القرآن إلی التفکّر بأساليب شتّی، وفی کلّ المجالات، فيما عدا التفکّر فی الله تعالی، إذ التفکّر فی ذاته سبحانه تبديد لطاقة العقل فيما لا يمکنه إدراکه کما قال أمير البيان (ع): «الذی لا يُدرکه بعدُ الهمم ولا يناله غوصُ الفتن» (نهج البلاغة، خطبة۱)، فحسبه أن يفکّر فی مخلوقاته فی السموات والأرض وفی نفسه، يقول سبحانه: ﴿أَوَ لَمْ يَتَفَکَّرُوا فِی أَنْفُسِهِم، مَا خَلَقَ اللهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إلا بِالْحَقِّ وَأَجَلٍ مُسَمًّی﴾ (الروم: ۸)

فی هذا المجال يوضّح لنا الأستاذ جوادی آملی دور العقل فی فهم الشريعة ومدی إسهامه فی إدراکنا للشريعة: «إنّ العقل هو مفتاح الشريعة ومصباحها، أی يجب أن يکون العقل سراجاً يميّز لنا ما هو داخل فی إطار الدين وما هو خارج عنه، وما هو من أصوله وما هو من فروعه، وما يتلاءم والدين وما لا يتلاءم. فی المحصلة أنّ العقل مصباح وهّاج لتمييز معطيات الشريعة صواباً وخطأً.» (جوادی آملی، ۱۳۸۹ش: ۸٤)

بالطبع أنّ هناک معاکسة فی الرؤية إلی الدين، فالناس ينظرون إليه من وجهات نظر متباينة؛ نظرة توحيدية تکنّ المحبّة والاحترام إلی جميع الأتباع وبمختلف رؤاهم، ونظرة تؤدی فی نهاية الأمر إلی الخلاف والشقاق بين أتباعه کما هو الحال المؤلم فی عالمنا الإسلامی المعاصر. والسبيل الوحيد للتملّص من هذا الخلاف والشقاق هو العودة إلی العقل والاحتکام إليه وهذا ما يصرّح به فاروق جويدة قائلاً:

«الأفغانی: فالدينُ دينُ اللهِ والأَوْطَانُ حَقٌّ لِلْجَمِيعْ
قَدْ نَخْتَلفُ فِی الدِّينِ لکنْ
سَوفَ تَجْمَعُنَا رِحَابُ الْعَقْلِ
وَسَلامُ الْوَطَنِ..» (جويدة، ۲۰۰۷م: ۱۹۷)

إنّ العالم الإسلامی من وجهة نظر المصلحين المفکّرين کالسّيد جمال الدين يعانی من آلام يجب مداواتها وهی ۱: استبداد الحکام ۲: جهالة الناس وعدم تحلی سوادهم بالوعی ۳: تسرّب العقائد الخرافية فی أفکار المسلمين ٤: التفرقة والخلاف بين المسلمين وتغلغل الاستعمار الغربی. (مطهری، ۱۳٦۷ش: ۲۰)

إنّ جهل الناس وعدم تحلّيهم بالوعی هو ما يصنع الطاغوت ويوفّر له أرضية خصبة لاستمراره ولهذا فإنّ الطغاة والمستبدين دائماً يوظّفون ما فی وسعهم لإبقاء الناس منغمسين فی دوّامة الجهل، ولكن إذا تنبّهت الأمة وأرادت أن تطالب بحقّها فأیّ قوة يمكنها أن تقف فی وجهها؟

«الحجاج: لَاعدلَ فِی شعبٍ مِن الجُهلاءْ
العدلُ فِی شعبٍ تَعَلَّمَ أو تَثَقّفَ أو وَعَی..
فی ظلِّ شعبٍ لَمْ يَزَلْ فِی الجهلِ يَسْبَحُ مِن
سِنين
لا يملكُ الحكّامُ شَيئاً غيرَ حكمتِهم
تجاربهم..فراسة عقلِهم.» (جويدة، ٢٠٠٨م: ١١٠)

كما أسلفنا أنّ الناس بجهلهم يُنشئون الطغاة وباستمرارهم فيه وانعدام الحركة يُعطونهم فرصة للبقاء فی طغيانهم مع أنّ الإنسان مأمور بمجابهتهم ومقاومتهم «لأنّه من غير الجائز أن يقبل المؤمن بعبودية لغير الله، وإذا ما ارتضی لنفسه الذلّ وقبل بالظلم دون أن يثور عليه، فإنّ عقابه لايقلّ عمن مارس الطغيان، فالطاغية كالقابلة بالطغيان، والظالم كمن ارتضی بالظلم فالنار هی للاثنين معاً.» (الكواكبی، ٢٠٠٦م: ١٥) هذا الحكم نراه فی قول الله تعالی: ﴿وَلَا تَرْكَنُوا إِلَی الَّذِينَ ظَلَمُوا فَتَمَسَّكُم النَّارُ﴾ (هود: ١١٣) والاستبداد والطغيان لاينحصر فی زمن محدّد أو مكان معيّن بل سيكون قائماً طالما يوجد جهل وخوف علی الأرض.

يصرح الشاعر نفسه أنّ الحجاج فی مسرحيته "دماء علی أستار الكعبة" «هو رمز للقهر واغتيال حرّية الإنسان فی أیّ زمان ومكان.. ولم يكن الحجاج هو الطاغية الوحيد فی تاريخ العرب والمسلمين فما أكثر الطغاة فی تاريخنا القديم.. والحديث، فلم يكن الحجاج أوّل الطغاة.. ولم يكن آخرهم.. ولن يكون.» (جويدة، ٢٠٠٨م: ١٨٥)

«الحجاج: القَهرُ فِيكُمْ لَيْسَ فِی حُكّامِكُمْ..فَأَنا الإله
صَنَعْتُمُونِی بَيْنَكُمْ..
وَعَبَدْتُمُونِی ثُمّ جِئْتُمْ تَرجُمونَ إلَاهَكُمْ..

سَيَجِيءُ بَعْدِى أَلْفُ حَجَّاجٍ جَدِيدْ..» (جويدة، ٢٠٠٨م: ١٩٨)

نرى جويدة هنا قد وضع يده على موضوع القهر والطغيان عازياً السبب إلى الجمهور أنفسهم، فلا يحقّ لهم أن يُلقوا باللائمة على الحكّام المستبدّين فحسب بل يجب عليهم أن يتسلّحوا بسلاح العلم والوعى حتى لايقعوا فريسة الاضطهاد والاستعباد التى يريد الطغاة أن يزجّوا الناس فيها، إذ إنّه من الواضح جلياً بأنّ «الجهل هو العامل المهمّ فى انحطاط الشعوب، فاهتمام الناس بالمصالح العاجلة منعتهم عن اتّباع مفكّريهم ومصلحى مجتمعهم، لأنّهم جهلوا أسباب سعادتهم الآجلة، فوقعوا فى فخاخ القوى المستبدّة أو المستكبرة المعتدية، فعاشوا فى ظلّ العبودية لهم سنوات كثيرة.» (شوندى، ١٣٩٣ش: ٦٨) تأسيساً على ما تقدّم يمكننا القول بأنّ السبيل الوحيد للانعتاق من ربقة الديكتاتورية والفساد يتلخّص فى الاستضاءة بنور العقل والعلم، ملخّص القول «إنّ الاستبداد والعلم ضدّان متغالبان، فكلّ إدارة مستبدّة تسعى جهدها فى إطفاء نور العلم، وحصر الرعية فى حالك الجهل وإنّ الإسلامية أوّل دين حضّ على العلم، وكفى شاهداً أنّ أول كلمة أنزلت من القرآن هى الأمر بالقراءة أمراً مكرّراً» (الكواكبى، ٢٠٠٦م: ٧١)

وفى المنتهى لعلّه من المناسب أن نختتم هذا المقال بكلام فى مسرحية الخديوى للسيّد جمال الدين الذى تلمع فيه شمسُ الأمل بمستقبل واعد ويبشّر بأنّ الفجر والعدل آتيان رغم أنف الظالمين:

«الأفغانى: لاَتَقْلَقُوا فَالفَجْرُ آتٍ رَغْمَ أَنْفِ الظّالِمِينْ
لاَتحْزَنُوا فَالْعَدْلُ آتٍ
رَغْمَ بَطْشِ الحَاكِمِينْ..» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٩٧)

النتيجة

١. على عكس بعض الشعراء الذين ينادون بالوطنية والقومية العربية كهمزة وصل، يرتكز فاروق جويدة على صحوة الأمة الإسلامية كركيزة أساسية للتخلّص من هذا الوضع المخزى والتصدّى للمؤامرات المحاكة ضد العالم الإسلامى.

٢. يحذّر الشاعر من خلال عرضه لقضية الديون فى فترة الخديوى، من إقامة العلاقات

الولائية مع القوى الاستعمارية السلطوية التى ليس لها همّ سوى فرض هيمنتها على البلاد ونهب خيراتها وإبقائها فى حالة الخمود والجمود، وبالتالى يرفض هذا النوع من العلاقات رفضاً باتاً.

٣. يذهب فاروق جويدة إلى أنّ الحرّية التى تقوم على احترام الكرامة الإنسانية، تُعتبر غاية الأديان ودستور الحياة ولهذا نراه يستنكر هؤلاء الحكام الذين يقومون بخنق حرّية الفكر والرأى ويتبنّون سياسة تكميم الأفواه، ينضاف إلى هذا، تشديده على ضرورة التوصّل إلى قدر محدّد من الاستقلال الاقتصادى والاكتفاء الذاتى فى سبيل نيل الحرّية السياسية.

٤. يعتقد هذا الشاعر المسرحى بأنّ الاسلام ليس حكراً على الشعائر الخمسة، بل هذه فكرة خاطئة بثّها المستبدّون للحيلولة دون تعرّض حكمهم للخطر من قِبل الأفكار الثورية التى تتمخّض عن الإسلام. ولذلک نراه منادياً الناس بصراحة إلى الثورة ضد هؤلاء الفاسدين الذين يحصرون التعاليم الإسلامية فى أمور لا تمتّ إلى السياسة بصلة.

٥. يرى فاروق جويدة أنّ الناس بجهلهم يصنعون الاستبداد والطاغوت، ذلک أنّهم إذا تحلّوا بالوعى لن يتمكّن الحكّام من السيطرة عليهم. ولهذا يؤكّد الشاعر على ضرورة السير فى سبيل التعلّم، والتثقّف، والوعى كوسيلة أساسية للتخلّص من المستبدين والطغاة.

٦. إنّ جويدة يذهب إلى أنّ مردّ معظم المشاكل التى يواجهها المسلمون فى هذا الوضع العصيب يعود إلى ابتعاد أصحاب هذا الدين السامى عنه. ولذلک نراه يناشد الأمّة الإسلامية بالعودة الصحيحة الصادقة إلى الإسلام لاستعادة العزّة والكرامة.

٧. وفى المنتهى يتسنّى لنا القول إنّ فاروق جويدة يُعتبر من جملة الأدباء الذين ظهر موضوع الصحوة جليّاً فى أدبهم حيث لم يفتأ يستخدم آليات الفنّ والإبداع من أجل إثارة العزائم وحثّ الشعوب على تفهّم الواقع والانتباه إلى ما يحاک لها من مؤامرات.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

نهج البلاغة. (١٣٦٨ش). ترجمه سيد جعفر شهيدی، تهران: سازمان انشارات وآموزش انقلاب اسلامی.

الآمدی، عبدالواحد. (١٣٨٢ش). غرر الحکم ودرر الکلم. ترجمه محمد علی أنصاری. قم: ناشر امام عصر(ع).

ابن أبی الحدید المعتزلی، عزالدین حامد. (٢٠٠٩م). شرح نهج البلاغة. بیروت: مؤسسة الأعلمی للمطبوعات.

أبوحاقة، أحمد. (١٩٧٩م). الالتزام فی الشعر العربی. بیروت: دارالعلم للملایین.

البابلی، محمود محمد. (١٤١٤ق). الشریعة الإسلامیة شریعة العدل والفضل. مصر: دعوة الحقّ.

باغچه وان، سعید. (١٣٨٣ش). «بیداری اسلامی واندیشه‌های سید جمال الدین اسد آبادی». فصلنامه پژوهشی اندیشه انقلاب اسلامی. شماره ١٠. صص ٢٢٧-٢٤٢.

البدری، عادل عبد الرحمان. (٢٠١٠م). معالم الفکر السیاسی ونظریة الدولة فی الإسلام. طهران: المجمع العالمی للتقریب بین المذاهب الإسلامیة.

بروین، خیر الله ونورایی، مهدی ومجموعة من الباحثین. (٢٠١٢م). المقالات المختارة إلی المؤتمر العالمی لأساتذة الجامعات والصحوة الإسلامیة. طهران: مؤسسة أبناء روح الله (رض) الثقافیة.

البنا، جمال. (١٩٩٥م). قضیة الحرّیة فی الإسلام: www.kotobarabia.com.

الجاحظ، عمرو بن بحر. (١٤٢٣ ق). البیان والتبیین. بیروت: مؤسسة الأعلمی للمطبوعات.

جوادی آملی، عبدالله. (١٣٨٩ش). انتظار بشر از دین. قم: مرکز نشر إسراء.

ـــــــــ (١٣٨٨ ش). روابط بین الملل در اسلام. قم: مرکز نشر إسراء.

ـــــــــ (١٣٨٩ش.(فلسفه حقوق بشر. قم: مرکز نشر إسراء.

ـــــــــ (١٣٨٧ش). نسبت دین و دنیا. قم: مرکز نشر اسراء.

جویدة، فاروق. (٢٠٠٧م). الخدیوی. مسرحیة شعریة. القاهرة: دار غریب للنشر والتوزیع.

ـــــــــ (٢٠٠٨م). دماء علی أستار الکعبة. مسرحیة شعریة. القاهرة: دار غریب للنشر والتوزیع.

الحافظه، علی. (لاتا). الاتّجاهات الفکریة عند العرب فی عصر النهضة. عمان: الدار الأهلیة للنشر والتوزیع.

الحکیم، توفیق. (لاتا). فنّ الأدب. القاهرة: دار مصر للطباعة.

حوریة، محمد حمو. (١٩٩٦م). تأصیل المسرح العربی بین التنظیر والتطبیق. دمشق: اتّحاد الکتّاب العرب.

خفاجی، عبدالمنعم. (١٩٩٥م). مدارس النقد الأدبی الحدیث. القاهرة: الدار المصریة اللبنانیة.

الخوارزمی، الموفق بن أحمد. (١٤٢٨ ق). مقتل الحسین. تحقیق محمد السماوی. قم: أنوار الهدی.

دكير، محمد تهامي ومجموعة من الباحثين. (٢٠١١م). الدين والسياسة؛ نظريات الحكم في الفكر السياسي الإسلامي، الشورى، الديمقراطية، ولاية الفقية. بيروت: مركز الغدير للدراسات والنشر والتوزيع.

ترفاً أنّنا وع صفحات التاريخك مادة هي التي تسطّر بها أروع صفحات التاريخ الراغب الاصفهاني، أبوالقاسم الحسين بن محمد. (١٩٦١م). المفردات في غريب القرآن. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي.

الزاوي، أحمد عمران ومجموعة من الباحثين. (٢٠١١م). حقوق الإنسان في الأسلام؛ تأصيل ومقارنة. بيروت: مركز الغدير للدراسات والنشر والتوزيع.

الزحيلي، محمد. (١٩٩٣م). الإسلام في الماضي والحاضر. دمشق: دار القلم.

شاكر الشريف، محمد. (٢٠٠٦م). نحو تربية إسلامية راشدة. ط١. الرياض: مكتبة الملك فهد.

شوندي، حسن. (١٣٩٣ش). «التعاليم الإسلامية وتوظيفها في الشعر البحريني المعاصر». فصلية إضاءات نقدية. السنة الرابعة. العدد ١٣. صص ٨٤-٦٥.

عبدالوهاب، شكري. (لاتا). النصّ المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية لفنّ الكتابة المسرحية. الإسكندرية: المكتب العربي الحديث.

عمارة، محمد. (١٩٩٧م) . الصحوة الإسلامية والتحدّي الحضاري. القاهرة: دار الشروق.

عناني، محمد. (١٩٩٥م). من قضايا الأدب الحديث؛ مقدمات وهوامش ودراسات. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

القرضاوي، يوسف. (١٩٩٥م). دور القيم والأخلاق في الاقتصاد الإسلامي. القاهرة: مكتبة وهبة.

ـــــــ (١٩٩٧م). الصحوة الإسلامية وهموم الوطن العربي والإسلامي. القاهرة: مكتبة وهبة.

قطب، سيّد. (١٩٩٧م). واقعنا المعاصر. القاهرة: دار الشروق.

ـــــــ (٢٠٠٥م). في التاريخ فكرة ومنهاج. القاهرة: دارالشروق.

الكليني، محمد بن يعقوب. (١٤٢٦ ق). أصول الكافي. بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

الكواكبي، عبدالرحمان. (٢٠٠٦م). طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد. بيروت: دار النفائس.

المجلسي، محمد باقر. (١٤٢٧ق). بحار الأنوار. قم: إحياء الكتب الإسلامية.

مطهري، مرتضى. (١٣٨٧ش). انسان در قرآن. تهران: انتشارات صدرا.

ـــــــ (١٣٩٠ش). انسان كامل. تهران: انتشارات صدرا.

ـــــــ (١٣٨٩ش). نظر به نظام اقتصادى اسلام. تهران: انتشارات صدرا.

ـــــــ (١٣٦٧ ش). نهضت‌هاى اسلامى در صد ساله اخير. تهران: انتشارات صدرا.

المقري الفيومي، أحمد بن محمد بن علي. (لاتا). المصباح المنير. اصفهان: موسسه تحقيقات ونشر معارف اهل البيت(ع).

النقاش، رجاء. (٢٠٠٨م). أدب وعروبة وحرّية. القاهرة: شركة الأمل للطباعة والنشر.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة -العدد السادس عشر -شتاء ١٣٩٣ش /كانون الأول ٢٠١٤م
صص ١١٥ ـ ٩٧

رمزية "الجمل" التصوفية في رواية "التبر" لإبراهيم الكوني

كبرى روشنفكر*
أحمد حيدري **

الملخص

كانت الطبيعة ومازالت مصدر إلهام للشعراء والكتّاب في مختلف أنحاء العالم وعلى وجه الخصوص عند العرب الذين هم أكثر ارتباطاً وعلاقة بها. وعند قراءتنا لراويات ابراهيم الكوني، الكاتب والروائي الليبي، نشاهدالأجواء الصحراوية وحضور الطبيعة الحية منها والصامتة جلياً؛ فقد اعتدنا منه تسخير عنصر الطبيعة وتوظيفها لإلقاء الأفكار التي يطمح في إيصالها إلى المتلقي. إنّ ابراهيم الكوني يتخذ الجمل، وهو عنصر من عناصر الطبيعة الحية،بطلا في روايته "التبر"؛ فيعتبره أرفع مكانةً من أن يعدّضمن الحيوانات، بل يقدّر له صفات إنسانية سامية، بل يفضله على جميع الناس حتى على زوجه وأولاده. يسعى هذا المقال عن طريق المنهج الوصفي التحليلي إلى إلقاء الضوء على كيفية توظيف الحيوان في هذه الرواية، والنتائج تدل بوضوح على أن الكاتب قد وظّف الحيوان كرمز في خدمة المفاهيم الصوفيةكالصحبة، والحب، والخطيئة وثمنها، والصبر، من خلال نظرته إلى التراث والخرافات والأساطير المأثورة.

الكلمات الدليلية: إبراهيم الكوني، رواية التبر، المفاهيم الصوفية، الرمزية، التراث، الحيوان.

*. أستاذة مساعدة بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. kroshanfekr@gmail.com
**. طالب الماجستير بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. ahmadhidare@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدي
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٧/١٤ش
تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٢/٢٨ش

المقدمة

لقــد اهتم العرب فی مختلــف أطوار التاريخ منذ الجاهلية حتــى الآن اهتماماً بالغاً وجلياً بالطبيعة التى كانوا يعيشــون ويتعايشــون فيها وهم يجربون ظروفا قاسية يعانون منهــا فی الصحــراء، فنرى فی أوصافهم الشــعرية والنثرية وصــفَ الطبيعة على مختلف أشكالها، الصامتة منها والحية؛ وفی هذا المضمار قد حلّ الحيوان فی الرتبة الأولى لشدة تعلق العرب به، لأنه كان رفيقهم ونصيرهم للتغلب على هذه الصحراء القاحلة، لذا ظهر فی الأدب العربی بشــكل كبير، فلاتكاد تخلو قصيدة عربية من وصف الفرس أو وصف الإبل، فهكذا اســتطاع الحيوان أن يدخل إلى جوف حياة العرب آنذاک، وأن يكون له دور فی الحياة العربية إلى حدّ إثارة الحروب، مثلما نشهده حول حرب البسوس، الناقة التی أشعلت نار الحرب لمدة أربعين عاماً بين قبيلتين. (الفاخوری، ١٣٧٧ش: ٦٩)

نلمس من معاشرة الإنسان العربی للحيوانات عطفاً منقطع النظيرحتى على المفترس منها عندما يتعرض للجوع أو العطش، كقصة الفرزدق مع الذئب، وهی معروضة عرضاً فی نونيته، (هادی شكر، ١٩٨٥م: ٨) والتی مطلعها:

وَأَطْلَسَ عَسّالٍ، وَما كانَ صَاحباً دَعَوْتُ بِنَارِي مَوْهِناً فَأَتَانی

(الفرزدق، ١٩٨٧م: ٦٢٨)

هذا وقد اقتحمت حكاية الحيوان عالم الرواية لما تحمله من رصيد رمزی كبير، يمكن للروائی الفنانأن يوظفه فی أعمال روائية معاصرة. (السلمی، ٢٠٠٩م)

وقد يقوم الروائی بتوظيف الحيوان، إما بجعله ناطقاً بالحكمة، إذ يلعب دور الإنسان يمثل الخير والشــر مثلما نجده فی كليلة ودمنة والقصص الأخرى على لسان الحيوان، أو عبر مشــاركته أحداث الرواية شأنه شأن الشخصيات الأخرى، و«لعل رواية التبر هی الرواية الوحيدة التی يحضر فيها حيوان أعجم "المهری الأبلق" على أنه بطل رئيســی لا يقل تأثيره على مســار الأحداث عن شخصيات الرواية الأخرى.» (الكونی، ١٩٩٢م: واجهة المجلد)

«لقــد اســتمد الكونی مكونات عوالمــه الروائية من البيئة المحليــة، وهذه المكونات هی: الصوفية، وعادات القبائل وتقاليدها، وأســاطيرها، ومعتقداتها الدينية.» (شريف،

٢٠٠٩م)

حاول إبراهيم الكونى أن يوظف الحيوان فى رواية التبر على شكل رمزى، ليبين من خلالـه المفاهيم التى ترتبط بالتصوف، فربما يكمن توفيقه ونجاحه فى هذا التوظيف التى قلما عهدت الرواية العربية مثله، ولعله العامل فى رمزية الحيوان هو كما يقول نيكلسون: «إن الصوفية قد اصطنعوا الأسلوب الرمزى، لأنهم لم يجدوا طريقاً آخر ممكناً، يترجمون به عن رياضتهم الصوفية.» (شريبة، ١٩٥١م: ١٠١)

والنثـر الذى يدخل فى دائـرة التصوف فيه كلمات وعبارات أو تشـخيص لم يكن اسـتعمالها على سبيل الصدفة أو على أسـاس خيال الكاتب، بل هى تنبع عن اعتقاد المتكلم بمبادئ أو أصول خاصة هادفة، لأن المتصوفين يعتقدون بأن الله قد وهب معرفته لجميع الكائنات والحيوانات المختلفة؛ فإذن يكمن التفتيش عن الأسرار فى هذه الأوجة المختلفة المستعملة من جانبهم. (غلامرضايى، ١٣٨٨ش: ٥٠٤)

والطبيعـة بكلّ أشـكالها هى الملاذ الأول والأخير الذى يمكـن للأديب أن يعتمدها لبيـان مفاهيـم رمزية تدور فى خلده علـى ضوء أطر محددة. ونلحـظ هذه الخصوصية بوضوح فى أعمال إبراهيم الكونى الروائية؛ لذا سنحاول من خلال هذا البحث أن ننظر إلـى هذه الرواية من منظار المفاهيم والمصطلحات الصوفية التى وظفها الكاتب خاصة اختيـاره حيواناً يمثل بطل هـذه الرواية أى الجمل. واعتمدنا علـى المنهج الوصفى ـ التحليلى لدراسة الرواية.

أسئلة البحث

فى هذه الدراسة سنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة:

- ما هى المكونات التى استعملها الكاتب فى الرواية لكى يطبعها بالطابع الصوفى؟
- ما هو السرّ فى اختيار الحيوان (الجمل) لكى يقوم بمهة البطل؟
- من أين استقى الكاتب المصطلحات والمفاهيم التى ترتبط بالحيوان؟

خلفية البحث

هناك دراسات عدة حول هذا الكاتب الليبي وكتابه التبر، منها:

مقال يحمل عنوان «الحبكة والأفعال في روايات إبراهيم الكوني»، هذا المقال منشور سنة (٢٠٠٦م) في موقع "دروب"؛ وقد قام الباحث بتحليل رواية التبر من منظور الوظائف الخمس: الوضع البدئي أي الجمل الذي كان يدّعي صاحبه أنه نادر الوجود، والتعقيد: أي المرض الذي لحق الأبلق وحوّل الأبلق الجميل إلى جمل قبيح المنظر، والحل: كان في النبتة الأسطورية آسيار، والموقف النهائي: شفاء الأبلق.

ومقالة أخرى للباحث أحمد الفيتوري عنوانها "مرثية الزوال؛ آخر ما تبقى من شئ أصيل في الصحراء" (٢٠٠٦م)؛ درس الكاتب رواية التبر اعتمادا على الشخصيات والمواقف من منظور أسطوري.

ومقال آخر بعنوان "رواية التبر رأس مال الصحراء الرمزي" (٢٠٠٩م)، للباحث سعيد الغانمي والمنشور في موقع "نزوى"؛ تناول من خلاله المجتمع الصحراوي وبين قداسته، بحيث أن الذهب يضر القداسة الموجودة في الصحراء خلافا للمجتمع المدني، ثم بحث حول الراوي الذي يروي الحكاية ويقول بأنها أفكار اوخيد، ثم أصبح الحيوان بديله عند فقدانه للوعي، ثم تطرّق إلى الأصوات التي كانت تصدر من الأبلق في الحالات والظروف المختلفة، ثم درس أيضاً أحداث القصة التي جرت في الصحراء وقضية النبات الأسطوري.

ومقال آخر عنوانه "ثنائية إبراهيم الكوني الصحراوية" (٢٠٠٩م)؛ وقد نُشِرَ هذا المقال في مجلة "نزوى"، تطرق فيه الباحث إلى روايتين هما "نزيف الحجر" و"التبر"، واستعرض العلاقة بين الحيوان والإنسان في الأجواء الصحراوية.

وهناك مقال نشر سنة (٢٠١٠م) في المجلة الثقافية الشهرية عبر موقع "عودالند"، عنوانه "تحليل سيميائي للمسارالسردي في رواية التبر لإبراهيم الكوني"؛ أتى الكاتب في الجزء الأول من المقال بتعريف مفصل عن السيميائية وعناصرها، ثم تناول الشخصيات والمفاهيم، من حيث اتصالها بين المرسل والمرسل إليه، ومن نتائج البحث أن هناك ارتباطا واتصالا وثيقا من حيث المفاهيم بين جميع الأحداث التي تدور في الرواية.

وتوجد كذلك في هذا المجال أطروحة دكتوراه، تحمل عنوان "جماليات الصورة

السـردية عند إبراهيم الكونى" (٢٠١٢م)؛ تناول الباحث فى أطروحته اللغة السـردية عند إبراهيم الكونى وجمالياتها، واستعرض عناصر الحوار والحدث الروائى فى توظيف الكاتب للمكان والزمان. وفيما يتعلق برواية "التبر" فقد أفرد الباحث لها قسماً خاصاً عالج فيه أحداث الرواية من خلال عنصرى الزمان والمكان، مما أدى إلى خلق صور جمالية رائعة.

ونلاحظ مما تقدم أنّه لايوجد بحث يتطرق إلى موضوع الحيوان من منظور صوفى فى هذه الرواية، فلذا اخترنا الدراسة فى هذا المجال.

التعاريف والمفاهيم

الرمز والرمزية

«قامت الحركة الرمزية فى وقت كانت فيه الحركة العلمية الوضعية هى السائدة، وكانت هذه الحركة تخضع كلّ الموجودات للحس والمنطق، ولا تؤمن إلا بالظواهر المادية، وكانت تعتقد أنه بإمكانها الوصول إلى حقائق الأشياء بوسائلها التجريبية وبالعقل الواعى وفى وقت طغت فيه المادية طغياناً كاد يقضى على كلّ تطلعات الإنسان الروحية.» (الحمودى، ١٩٨٦م: ١٣)

الرمز (Symbol) يطلق على «الإشارة بالشفتين أو الحاجبين أو اليد والفم واللسان.» (التثعالبى، ١٩٢٧م، ٢٢٨) والرمز فى المصطلح هو «المعنى الباطن تحت المعنى الظاهر الذى لا يمسه إلا أهله، ولكنه اكتسب فى العصر الحديث دلالات مختلفة لميزته المشتركة فى تمثيل المصاديق المشتركة، وتطور مفهومه من مجرد الإشارة واتخاذ الرموز من مظاهر مألوفة فى الطبيعة إلى التوغل فى ذات الأشياء واستمداد دلالاتها الرمزية، وذلك بمدّ صلة بين هذه الأشياء وبين الرغبات الجوهرية للنفس، فيتم اللجوء إلى الصورة الرمزية بتوجيه منتجربته الشعورية التى لا يمكن التعبير عنها إلا بالصورة الرمزية ذات الإيحاء الجم والشمولية.» (أصلانى والآخرون، ١٣٩٠ش: ٣-٤)

والإقبال إلى الإبهام والغموض والاجتناب عن التصريح من سمات الأدب الرمزى، ومن ميزات الرمز «إنه صفة الأسلوب ولا يتشكل بالكلمات ولا على أساس علاقة

الكلمــة مع كلمات أخرى.» (أحمد، ١٩٨٤م: ١٣٨) لأن مدلول الرمز يتغير من نص إلى آخــر، وقد تتخذ الكلمة الرمزية مدلولات مختلفة في السـياقات المختلفة؛ ومما يجب أن نشير إليه أن معرفة الظروف الاجتماعية وحالة الشاعر النفسية لها الفاعلية والتأثير في الحصول على مدلول الرمز. (الأنصاري وسيفي، ٢٠١٢م: ١١٥) فلا سبيل للوصول إلى ما وراء الرمز وفك الشفرات من دون التطلع إلى ما يدور في خلد الأديب من مفاهيم واعتقادات لها بالغ الأثر في الاستعمال الذكي للرمز. يأخذ الرمز أشكالا مختلفة حسب مواضع اسـتخدامه، فقد قسم صبحي البستاني الرمز بشكل عام إلى أربعة أقسام وهي: المعجمي، والتأريخي، والأسطوري والديني. (المصدر نفسه: ١١٦) ولكلّ من هذه الأقسام دلالتها الخاصة ومواضع استعمالها الخاص في المواطن المختلفة.

الدلالة اللغوية للرمز عند الصوفية

يبين لنا السراج الطوسي معنى الرمز عند الصوفية قائلاً: «الرمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله.» (الطوسـي، ١٩٦٠م: ٤١٤) فالعبارات والمفاهيم الظاهريــة التي يبوء بها الصوفية ليسـت المقصود، بل يجب أن نزيـل الغطاء من عليها، ونتعرف على الغاية الأساسية من ذلك المفهوم، ولا يتاح لنا هذا الأمر سوى عبر تعرفنا على المتصوفين وآرائهم وحياتهم الشخصية.

إن العبـارات الصوفية لهـا في الغالب معنيان: أحدهما يسـتفاد من ظاهر الألفاظ، والآخر يسـتفاد بالتحليـل والتعمق وهو المعنى الخفي، ولذلـك قال أحد الصوفية من القرن الثالث والرابع: «إذا انطقوا أعجزك مرمى نفوسـهم، وإن سـكتوا هيهات منك اتصاله.» (جودة، لاتا: ١٢٩) يعترف الجميع أن الكشـف عما يختلج في نفوس المتصوفة عبر تعبيرهم المادي المحسوس عمل صعب جداً، ويحتاج إلى جهد جهيد في هذا المجال.

إن الوقـوف أمام كومة من الرموز والألغاز والإشـارات عند المتصوفة لا يمكن أن يكـون مجدياً إذا تعاملنا معـه بالمنطق، لأن التعامل المنطقي مـع الرموز هو ضرب من العبـث واللاجدوى، فإحالات الرمـوز تتجاوز حدّ المنطق والمألـوف، مادام الأمر في نطاق الخيال المنفلت من هيمنة العقل وقوانينه؛ لذلك نجد الصوفي كالفيلسـوف مشغول

بمطاردة الجوهر؛ ومعاناة الصوفى كمعاناة الفيلسوف، وهو الانشطار بينه وبين شروط الحياة المادية، لأنه كذات تريد الانخلاع عن العالم الواقعى انخلاعاً لا رجعة منه. (سميا، ٢٠١٠م) فنظرة الصوفى إلى الواقع تختلف كثيراً عن نظرة الآخرين، فهو يريد أن ينفض نفسه من غبار الدنيا، ويدخل فى دائرة الجوهر والمعنى، والسبيل الوحيد الذى يراه مناسباً هو التعبير عن طريق الرمز.

إبراهيم الكونى ومكانته الأدبية

يعد إبراهيم الكونى من الروائيين المعروفين فى الأوساط العربية، وقد ولد بغدامس أحد المدن الصحراوية الليبية عام ١٩٤٨م، ومنها استقى معظم أفكاره التى تجلت فى رواياته وكتاباته. والبعضُ ينتقد هذا الكاتبَ بأنه أسير الرواية الصحراوية بعناصرها المتكررة إلى درجة الملل، إلا أنه مدين للصحراء، فلولاها ما وصل إلى هذه الشهرة والمكانة المرموقة بين كتاب العرب. وتجدر الإشارة إلى أنه يجيد تسع لغات،وله العديد من المؤلفات فى شتى المجالات، ومن أعماله الشهيرة فى حقل الأدب: الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة، وقصص ليبية، ورباعية الخسوف، ورواية التبر، والفم، والسحرة، وفتنة الزؤوان ورواية الورم وغيرها... . (عبدى، ٢٠١٢م: ٩٣)

وعند قراءة أعمال إبراهيم الكونى نرى بوضوح امتزاج الواقع والتاريخ والأسطورة، والجو الغالب هو الجو المنعزل الصحراوى الذى يختاره الكاتب لإنماء فكرته وجعلها ذا أثر على الفكر العام الليبي والعالم العربى بشكل خاص؛ ويتخذ الكونى الواقع التأريخى والاجتماعى والثقافى مادة تخيلية يبنى من خلاله عالمه فى الرواية. (عثمان، ١٩٩١م: ٢٢٧-٢٢٨)

ومما يميز إبراهيم الكونى عن سائر الكتاب فى العالم العربى هو اهتمامه بعالم الصحراء، والعلاقة التى تربط الإنسان بالطبيعة الصحراوية وموجوداتها، والعلاقات التى تربط بينها؛ وفى هذا السياق يمكن الإشارة إلى روايتى "نزيف الحجر" و"التبر"، إذ تصفان العلاقة التى تقوم بين الإنسان والحيوان فى الصحراء. (صالح، ٢٠٠٩م، مجلة النزوى) ويظهر لنا من هذه الخصوصيات أن إبراهيم الكونى يريد أن يخلق عالما مثالياً يكون

الإنســان رفيق الطبيعة والحيوان بعيدا عن ضوضاء المــدن لاجئا إلى الصحراء، حيث السكون والطمأنينة؛ لذا فهو يسعى جاهدا فى البحث عن الأسرار التى طالما كانت بعيدة عن متناول الإنسان الحديث بكل ما أوتى من عبقرية.

ملخص الرواية

إنّ البطل فى هذه الرواية بعير "المهرى الأبلق"، ويســميه صاحبه "اوخيد" بأنه نادر الوجود، وله سمات خاصة لا يملكها بعير آخر، وقد ظهر بصورة إنسان له صفات إنسانية لا تجعلــه فى زمرة الحيوانات، وعند ما أصيب بعيره بالمرض من جراء مخاصمته مع نوق إحدى القبائل بذل صاحبه كلّ ما يملک وتحمل المشاق والصعاب فى سبيل الحصول على النبتة التى ستشفى "المهرى الأبلق" على حد قول أحد الحكماء. وأما بالنسبة إلى عنوان الرواية "التبر" فعندما رهن اوخيد، الجمل فى مقابل دنانير يســتعين بها على العيش فى ظــروف الحرب الصعبة، لم يكن يعرف معنى الرهان فى قاموس التجار، ولذا أرغم على الموافقة فى أن يطلق زوجته ويســلّمها وطفلها لابن عمها "دودو" الذى كان يعشقها منذ الصغــر مقابل أن يعيد إليه الجمل الذى كان يحتجــزه عنده، فما كان من "دودو" إلا أن أخرج من صندوق قديم له جراباً جلدياً قديماً موســوماً بإشــارات سحرية، وغرف منه بفنجان الشــاى مرتين، فتلألأ التبر وأعمى العيون، فقبل الصفقة، وهكذا استعاد اوخيد المهرى الأبلق، وذهب به إلى إحدى الواحات، ليجد النبتة العجيبة لشفاء المهرى الأبلق، فصادف راعى الإبــل، وحكى عليه قصة الرجل الذى باع زوجته بالذهب من دون أن يعرفه، لذا غضب أوخيد، وقتل "دودو"، وهرب بعيدا، ولكن قبيلة دودو قاموا بمطاردته، حيث قتل بشكل مؤلم جدا.

المفاهيم الصوفية

للصوفيــة مفاهيم و مصطلحات يتداولونها فيمــا بينهم، ومن جملة هذه المفاهيم التى يؤكــد عليها جماعة الصوفية، والتى اســتمدها إبراهيم الكونى فى هــذه الرواية ليطبعها بالطابع الصوفى هى: الصحبة، والحب، والخطيئة والطهارة.

الصحبة الصوفية

العلاقة والصحبة بين الإنسان والحيوان قديمة، فقد تجلت بوضوح في الشعر العربي القديم خاصة العلاقة بين الشاعر وناقته، أو فرسه، فاحتل وصف الناقة موقعاً متميزاً في معظم القصائد الجاهلية، فبعد المقدمة الطللية والغزلية يخوض الشاعر في مرحلة وصف الراحلة بكلّ ما يحيط بها من مظاهر الطبيعة، «ويتخلل ذلك وصف دقيق للناقة التي أُعْجِبَ الإنسان الجاهلي بقوتها وصبرها، فزاد من اهتمامه بها، ويبدو أن ذلك الذي يفوق الوصف ربما يكون من رسوبيات التقديس الديني ومعتقداته الأسطورية.» (الجاحظ، ١٩٣٨م: ٢٤٢)

ويمكننا التماس جذور هذه العلاقة الوطيدة التي تربط الإنسان العربي بالناقة «في المذهب والاعتقاد الذي كان عليه الجاهليون، وهو أن عند الجنسية السامية تعتبر الناقة الجميلة والقوية رمزا للشمس، فكانوا يقدسونها مثل القمر وكوكب زهرة.» (افخمي عقدا، ١٣٩٠ش: ٢٦٨)

وفي التراث العربي نجد الجاهلي كلما أصابته الهموم والأحزان، وصمم الانقطاع عن الناس يتجه نحو الحيوان الذي ألفه منذ الطفولة أي ناقته، لعلها تكون خير شفيق وملجأ عليكربه ومصائبه، مثلما قال طرفة بن العبد في معلقته:

وإني لأمضي الهم عند احتضاره   بعوجاء مرقال تروح وتغتدي

(طرفة، ٢٠٠٢م: ٢٠)

ومثل هذا نراه عند الشاعر الصعلوك عندما طرد من قبيلته والتزم العزلة، ورأى كل الخير في أن يتخذ الحيوان قريناً له بعد يأسه من الناس جميعاً، ويحسبهم أهلاً له بقوله:

ولي، دونكم ، أهلونَ : سِيْدٌ عَمَلّسٌ   وأرقطُ زُهلول وَعَرفاءُ جيأل

هم الأهلُ لا مستودعُ السرِّ ذائعٌ   لديهم، ولا الجاني بما جرّ، يُخْذَل

(الشنفرى، ١٩٩٦م: ٥٩)

فهذا بالضبط ما يدعيه إبراهيم الكوني من خلال هذه الرواية، وهو الابتعاد عن الناس ومرافقة الحيوان الذي هو أكثر وفاء وأجدر بالصحبة والصداقة من البشر بقوله على لسان الشيخ موسى: «الحيوان خير صديق، الحيوان أفضل من الإنسان، سمعته

يقول ذلک، فالشيخ موسى يقرأ الكتب ويتلو القرآن ويؤم الناس فى الصلاة.» (الكونى، ١٩٩٢م: ٢٠)

فالبعير الذى يسمه صاحبه بالمهرى الأبلق لأجل جماله ورشاقته وكان دائماً يستفهم منكرا بقوله: «هل سبق لأحدكم أن شاهد مهرياً أبلق؟ ويجيب بنفسه لا، هل سبق لأحدكم أن رأى مهرياً فى رشاقته وتناسق قوامه؟ ويجيب نفسه لا و..» (المصدر نفسه: ٧) وهذا إن دلّ على شىء فهو يدل على مدى حبه لهذا الجمل الذى كان يرافقه فى كل واد وناد.

ويبدو إعجاب هذه الشخصية بهذا الجمل إعجابا خارقاً، ولا عجب وقد يملک صاحبه من الأسباب ما أدى إلى هذه المحبة من جانبه إلى هذا الجمل، فهو أولاً هدية، وأى هدية؟! هدية زعيم معروف من قبيلة عريقة، ليست فى ثقافة العارفين برمزيتها كهدية أىّ كان، ثم تحمل من أوصاف التفرد ما لم يحمله أى جمل آخر، والأكثر من هذا أنه من سلالة نادرة ومن قبيلة عريقةشاعت سمعتها فى العالمين. (طيبى، ٢٠١٢م: ٢٥٠)

ولا يكتفى الكاتب بصلة الصداقة الحميمة التى تجمع ما بين أوخيد والأبلق، بل سعى ليجعلهما أقرب نسبة عندما قال: «التحم الجسد بالجسد، واختلط الدم بالدم، فى الماضى كانا صديقين فقط، أما اليوم فإنهما ارتبطا ارتباطاً بوثائق أقوى، بالدم، أخوة الدم أقوى من أخوة النسب.» (الكونى، ١٩٩٢م: ٤٦-٤٧)

وعندما خيّر بين الأبلق وبين فقده لزوجته وولده اعتبر تركه للأبلق جريمة وخيانة بحقه، فقال: «كيف يجرؤ ويرتكب هذه الجريمة لمجرد وجود المرأة والولد؟ شىء سخيف اسمه العار فى الصحراء القاسية؛ كيف يتخلى عن نصفه الإلهى ويقابضه بوهم الدنيا؟!» (م.ن: ١١١)

النقطة الأولى التى يمكن استنتاجها من هذا الكلام هو أن المرأة والولد يحولان بين المرء والوصول إلى الغاية المنشودة كما يقول الله تعالى فى القرآن: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ مِنْ أَزْوَاجِكُمْ وَأَوْلَادِكُمْ عَدُوًّا لَّكُمْ فَاحْذَرُوهُمْ وَإِن تَعْفُوا وَتَصْفَحُوا وَتَغْفِرُوا فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ * إِنَّمَا أَمْوَالُكُمْ وَأَوْلَادُكُمْ فِتْنَةٌ وَاللَّهُ عِندَهُ أَجْرٌ عَظِيمٌ﴾ (التغابن: ١٤-١٥)

فمجرد التفكير فى أن يؤثر العيال على الأبلق يعتبره جريمة فى حقه، لأن الأبلق

«رسـول، الأبلق روح بعثه الله لكـي يحرر قلبه المقيد بالأصفاد؛ لـولا الحيوان الطاهر لاقتفى أثر إبليس، ولتخلف عن السـفينة، ولهلك مع الهالكين.. الأبلق رسـول النجاة، سفينة الحرية و.. .» (الكونى، ١٩٩٢م: ١٢٧)

فهـذه العبـارات تظهر لنا نظرته التشـاؤمية إلى المرأة، ولكن هـذا مما لا يعنينا فى هذا البحث؛ وإنما المهم هو أنه يرى بأن الحيوان(الأبلق) يحمل رسـالة، وهى أن يوصل صاحبـه إلى برّ الأمان، مثلما نـرى فى قصة الهدهد الذى كان له الدور فى هداية مملكة بلقيـس، لذا اختار الحيوان الأعجم ليكون رفيق دربـه ليصحبه فى رحلته إلى ملكوت الخلاء.

ربمـا يمكـن أن نرجع جذور هذه القضية إلى أنه «كانـت بعض الحيوانات فى تاريخ اليونـان المبكر تعظم وتتخذ أنصاف آلهة -إذا جاز هذا التعبير- وكان السـبب فى أنها لم تـرق إلى مرتبة الآلهة الكاملـة أن الدين اليونانى كان فى العصر الذى ازدهر فيه فن النحت إلى حد لا يسمح بوجود آلهة حيوانية كثيرة بالصورة التى نجدها فى مصر والهند، ولكن أثراً من آثار ما قبل هذا العصر الزاهر يُبدِى لنا فى كثرة الجمعَ بين الحيوان والإله فى بعض التماثيل.» (ديورانت، ١٩٨٨م: ٣٢٤)

وكثيراً ما يمرّ على القارئ ألفاظ فى معناها الظاهر والعادى، لكن القوم يستعملونها كاصطـلاح خاص تعبيراً عن فلسـفة مخصوصة وعقيدة مميزة فيمـا بينهم، ومن لم يكن ذو اطلاع بحقيقتها لن يصل إلى فهم سـليم بالنسبة إلى المفاهيم المقصودة. (إلهى ظهير، ٢٠٠٥م: ٢٩٩)

آداب المتصوفة فى الصحبة ثلاث: «رفع الأذية عن الأصحاب لرسـم المودة، وحمل الأذيـة عنهم لحقّ الفتوة، واختيار الخدمة لهم لطلـب الأخوة. (پورجوادى، ١٣٧١ش: ٢٨) وتتحول الصحبة بعض الأحيان إلى الأخوة والإخاء التى هى من المفاهيم التى أكّد عليها الصوفية. واشـترطوا لها ثلاث صفات: «إخلاص المؤآخاة لله وحده، والإشـفاق على الإخوان كالإشفاق على النفس، والتوبة عن الأخ إذا أذنب كالتوبة على النفس.» (المصدر نفسه: ٣٢)

النقطة المهمة التى يمكن اسـتنتاجها من القضية هى أن الشـخصية الروائية "أوخيد"

تحلى بالصفات المهمة التى يلتزمها الصوفية فى آدابهم فى الصحبة والمؤاخاة؛ إذن السر فى أن إبراهيم الكونى جعلهما أخوين بعد أن كانا صديقين هو أنه يريد أن يحمل كلّ منهما وزر الآخر، فالذنب كان ذنب الجمل "الأبلق"، ولكن نرى أن صاحبه قد تحمّل المشقة والعذاب، وهذا مما يعنيه الصوفية من التوبة عن الأخ، فكأنه تاب بدله وتمت عملية التطهير على كليهما.

يسعى إبراهيم الكونى جاهدا فى الرواية بطرق شتى لكى يثبت أن المهرى الأبلق ليس بحيوان عادى، ففى المرة الأولى يذكر المحاسن التى يتميز بها الجمل على لسان صاحبه أوخيد، ولكن حتى يثبت قوله يضيف قائلا على لسان الراعى حينما قال: «بأنه ليس جملا إنه إنسان فى جلد جمل، طول عمرى قضيته مع الجمال، ولكنى لم أر مثيلا له، فعندما جاء به "دودو" أضرب عن العشب، ورأيت الحزن فى عينيه..حزن الحنين.» (الكونى، ١٩٩٢م: ٩٥) فهو لا يرضى أن يتخلى عن الجمل لأنه الوسيلة الذى سيمتطيها فى الوصول إلى الله، ربما هذا بسبب اعتقاده بهذا الحديث الذى يقول: «لاتسبوا الإبل فإنها من نفس الله تعالى.» (هادى شكر، ١٩٨٥م: ٤٦) لذا يرى بقاءه مع الجمل بمثابة وصوله إلى الله، ويرى فخراً فى مصاحبته وإيثاره على الزوجة والولد. «فاستغلال الحيوان للتدين قديم منذ وجد الكهنة، ومنذ وجد سدنة المعابد وأصحاب الحق فى تربية الجماهير ممن اتجهوا إلى الحيوانات يرمزون بها إلى القدرات الخالقة إثباتاً لقدرة الإله ذاته.» (المصدر نفسه: ٩) ففى هذا الموضع يستدعى الكاتب رمزاً تأريخياً كان عالماً به؛ لذا استغل الحيوان لكى يقوم بمهمة البطل فى روايته، فأتى اختيار الجمل عن وعى حتى تشتبک الحبكة وتسير الرواية فى السكة التى حدّدها الكاتب من البداية.

الحب عند الصوفية

الحب على أقسامه كان ولا يزال من قديم الزمان ولا يرتبط بزمن دون آخر أو بجماعة من الناس، ولكن يمكن أن نرى اختلاف المفاهيم التى تتعلق بالحب، وهذا طبيعى على اختلاف البشر ونوعية الرؤى. الإنسان العربى عرف المرأة لشدة ارتباطه الوثيق بحياتها، والجانب الثانى الذى يمكن الإشارة اليه فى هذا المنطلق هو «أن العربى

لم يعرف المرأة إلا بعد معرفته للناقة التي ستوصله إلى محبوبته، فالشاعر يُحمِّل واقعه دلالات رمزية، فنراه يستعمل تلك النقلة الأسلوبية المعروفة ليحث ناقته على السير بعدما يعدها ويهيّئها ويختار لها من النعوت والأوصاف ما يجعلها قادرة على الضرب في عرض الصحراء لتجتاز به هذا العالم الذي يريد أن يخلفه وراء ظهره إلى عالم آخر يحلم به ويعمل له.» (الأيوبي، ١٩٨٦م: ٥٤٠)

في رواية التبر نرى صاحب الجمل كان يقوم بغزوات عاطفية، كما عبر عنه الكاتب إلى النجوع المجاورة للقاء المعشوقات راكباً على أبلقه، مثلها مثل الناقة التي وصفها الشاعر الجاهلي لتوصله إلى محبوبته؛ ولكن الفرق هو أن المطية نفسها تعرف الحب، وهذا هو السر في سرعة عدوها «ازداد يقينا بعدما رأى كيف يطير "الأبلق" إلى "المغرغر" ويحترق شوقاً للسفر الليلي.» وخاطبه قائلا: «اعترف أنك تطير إلى محبوبتك ولا تطير بي إلى محبوبتي.» (الكوني، ١٩٩٢م: ١٣)

وهل يمكن للحيوان أن يحنو ويشعر بالجنس الآخر كما هو الحال عند الإنسان؟ فيمكننا القول: عندما كان يذهب "أوخيد" صاحب الإبل في الرواية إلى زيارة النساء الحسان فكان هو أيضا يزور الناقة الحسناء، ويتمتع بالصحبة معها، ولا عجب من ذلك، فيمكننا أن نرى ظاهرة الحب عند الحيوان في رسالة "الصاهل والشاحج" لأبي العلاء المعري: «حيث قال الشاحج (البغل) مخاطباً الجمل: وأدعو ربك أن يبلوك بهوى ناقة شارف همة مشرمة يفضحك هواها في الإبل، فتكون في ذلك هزاة في البرك وضحكة في الأكوار.» (المعري، ١٩٨٤م: ٢١٥)

الشيء الذي يتضح لنا من هذه العلاقة بين أوخيد وتلك النساء الحسان أنه لم تكن على بناء الحب الحقيقي، بل للتمتع والتغازل، ولا توجد إشارة تدل على الحب، وهذا يدل على هذه التجربة والارتباط والتشابه بين الجمل وصاحبه، أي كلاهما يعرف من الحب ما هوظاهر، وعند متابعتنا للرواية سنفهم بأن هذا الأمر نفسه سبب التعاسة لهما، وربما ترجع نظرتهما التشاؤمية نحو المرأة من هذا المنطلق، حيث يقول محمد نادر زعيتر الباحث السوري حول الحب بلا جنس: «هل ثمة حب بلا جنس أو مصلحة؟ بل حب من أجل مجرّد الحبّ هل كان آدم نقياً تقياً إلا قبل أن يعرى وينتهك الحب العذري؟ هل

إلا الشيطان الذى أغواه وزوجه، فأبعدا من جنة الفردوس؟ أليس ثمة حب، إلا ذاك الذى يتلاقى فيه أحط ما لدى إنسانين أليس قديساً حقيقياً ؟ ذاك الذى يسخرحبّه فى سبيل الإنسانية فحسب.» (زعيتر، ٢٠١٠م)

إن أوخيد استوى مع الحيوان فى هذه المرحلة عندما أصبح مثل الحيوان فى حبه للأنثى، فيشير إلى هذه النقطة بأن الإنسان يمكن أن ينزل منزلة الحيوان بتصرفاته تجاه الآخرين ومن خلال ابتغائه المطالب التى تقتضيه الفطرة الإنسانية.

وفى ضوء المفاهيم الصوفية نرى بأن البطل أوخيد، جعل حبّه للجمل قنطرة للوصول إلى الحق، كما جاء فى الأقوال الصوفية بأن المجاز قنطرة الحقيقة، (غزالى، ١٣٧٧ش: ٩٨) فهذا ما عبر عنه صاحب الجمل بأنه سفينة الحق، فالحبّ المجازى وسيلة للوصول إلى الحقيقة، لأن الحب المجازى يمنح الإنسان الليونة والرقة والتأثر، ويبعد الإنسان عن ظواهر الدنيا الفاتنة، وتجعل أفكار الإنسان تتمحور حول نقطة واحدة؛ هذا ما يؤهّله لأن يخوض فى الحب الإلهى، ويكون طريقه ممهداً للوصول إلى ذلك، لأنه قد خاض تجربة بدرجة ضئيلة، ولكن تساعده التجارب وتكسبه الوصول إلى الحب الحقيقى. (يثربى، ١٣٧٤ش: ٣٣٢) فالجمل رمز تأريخى نجده فى الأساطير لتبيين مفهوم الحب الإلهى الخالص، أى بوابة الحب الالهى لا يدخلها أحد إلا باجتيازه لقنطرة الحب المجازى، لأن ذلك يكسبه التجربة لكى يكون أكثر قدرة للتعامل مع موجود يستحق كلّ الإجلال والحب.

الخطيئة والطهارة عند المتصوفة:

النقطة الأخرى التى حرى بنا الإشارة إليها هى موضوع الخطيئة التى تقوم كل الرواية على أساسها، فلولا أخطاؤه ووقوعه هو والأبلق فى الإثم لما وقعت كلّ هذه المصاعب التى عانى منها ما عانى، فنجد نفسه يعترف بعظم الخطب بقوله: «هل ثمن الإثم فادح إلى هذا الحد؟ هل الأنثى بلوى إلى هذا الحد؟» (الكونى، ١٩٩٢م: ٤٠)

يرى المتصوفة بأن الخطيئة هى ضرورة حياة الإنسان، فبعضهم يعتقد بأن الله خلق الإنسان ومعه الذنوب، فالخطيئة جزء من الإنسان؛ وعبر دراستنا آثار الصوفية نرى أن

ارتكاب الخطيئة ضرورة قد قدرها الله للإنسان. فالذنب والخطيئة من العوامل المؤدية للوصول إلى الكمال. (صفايی سنگری، ۱۳۸۱ش: ۲۹۶-۲۸۷)

والبحث الطويل للحصول على النبتة الأسطورية، والصراع العنيف مع الجن فی الرحلة التی قررها وبلغها صاحب الجمل لشفاء الأبلق، كلها كانت فی سبيل تطهيره من الخطيئة، وربما العامل الوحيد الذی كان يسليه ويعطيه الأمل والشجاعة تذكره قول الشيخ موسى الذی يقول: «إن الله لا يحب إلا المعذبين والمبتلين من العباد» ونجد هذا الكلام عند الغزالی: «إذا أحب الله قوماً ابتلاهم.» (الغزالی، ۱۹۹٤م: ۱۳۵)

وفی هذه الرحلة التی يمكننا إطلاق لفظ الشقاء عليها قد أصيب هو وجمله بالعناء والصعاب، فنرى أنه يردد مفهوم الصبر من مثل: الصبر تميمة الصحراء، الصبر هو الحجاب إذا أردت أن تعيش فی الصحراء و...، وقد جاءت كلمة الصبر أكثر من ۱۵مرة يوصی بها الأبلق بالاستقامة والتحمل، كأنه لا يعلم أن مفهوم الصبر صفة خاصة بالإنسان، وأن الحيوانات بحكم غريزتها لا تعرف معنى الصبر. (پناهی، ۱۳۸۸ش: ۲۸۸)

والأبلق لم يكن ليستجيب لنداء صاحبه الذی كان يلقنه الصبر، لأنه على كلّ حال إنسان على ما له من صفات خاصة، وكان صاحبه لا يعتبره من جملة الحيوانات، ومن جراء ارتكابه الإثم فقد الجمل بهائه الذی كان قد جعل منه أبلق فريدا من نوعه. والدعوة الثانية التی كان يدعوا بها صاحب الجمل هو لزوم الطهارة من الذنب، فنجد أنه يذكر فی الرواية «البدن آثم، البدن كلّه خطيئة.» (الكونی، ۱۹۹۲م: ٥٦)

وربما هذه الإشارات تدلنا على رمزية استخدام الجمل واختياره على سائر الحيوانات الموجودة، فقد استخدم ابراهيم الكونی الجمل متعمداً حتى يكون إدخاله فی دوامة الصراع أسهل بحجة تطهيره من الإثم الذی يحمله فی ذاته، وعلى أساس هذا الحديث عن النبی (ص) الذی دعا إلى إيجاب الوضوء عن أكل لحم الإبل. (المجلسی، ۱۹۸۳م، ج۷۷: ۲۲٤)

فيبدو أن الكاتب أخذ هذا الرمز ليوظفه خير توظيف، فمثلا غالی فی الحاجة إلى الطهور الذی يجب أن يمر من باب الصبر. وهذا الطهور رمز دينی استغله الكاتب لخدمة

المفهوم الذى يردده الصوفية كثيراً، ألا وهو الخطيئة والذنب.

ويمكننا أن نشعر بحضور هذه الآية بشكل مباشر فى أحداث هذه الرواية، وربما يكون إبراهيم الكونى قد استغلها، لأنه ذاق أنواع البلاء على تعبير هذه الآية التى يقول الله تعالى فيها: ﴿وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِّنَ الْخَوفْ وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ الأَمَوَالِ وَالأنفُسِ وَالثَّمَرَاتِ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ﴾ (البقرة: ١٥٥)

فمن خلال الجدول التالى يمكننا أن نستعرض باختصار مصاديقَ الآية السابقة عند الكاتب فى روايته:

الخوف	نلحظ الخوف المسيطر على البطل أى صاحب الجمل بعد قتله لدودو، والمطاردة من قبل قبيلة المقتول لنيل الثأر، والاختباء فى الجبل؛ كل هذه الأحداث كفيلة لأن يشعر القارئ بنوع من الإثارة والخوف التى يغشى أعماق قلب البطل وصاحبه.
الجوع – نقص من الأموال – نقص من الثمرات	القحط من جراء حدوث الحرب تعتبر الحلقة الثانية فى هذه الرواية، بحيث أفقدت صاحب الجمل صوابه، وأجبرته الظروف المعيشية على رهن نصفه الإلهى أى الجمل.
نقص من الأنفس	فقد الزوجة والولد: الامتحان الصعب الذى خرج منه بنجاح عبر إيثاره الجمل على أهله و أسرته.

وإلى جانب هذه الأمور، يكون الاهتمام بالصبر الذى كان يراه صاحبه المفتاح الوحيد للنجاة والتخلص من البلاء والمصاعب المحيطة به فى الحياة؛ وهذا يكمل الآية بشكل كامل، فكان صاحب الجمل يواصى الجمل بأن يصبر، ويبشره بالراحة بعد العناء والعذاب، فهناك بشارة فى نهاية الآية، وهو رمز دينى قد استعان به الكاتب لكى يطبق الآية على الرواية بشكل كامل.

النتيجة

فمنذ قديم الزمن، زمن أصحاب المعلقات، إلى عصرنا الراهن كان للحيوان منزلةٌ رفيعة ذات بال فى الأدب العربى، ولكن النظرة فى هذه الرواية تختلف عما كانت عليه فى الماضى، فقد قام الكاتب بتوظيف رمزى لحيوان عرفه العرب منذ القدم، أى

الجمل، وذلک من خلال استلهام ذکی للتراث، والخرافات والأساطير المأثورة. وتتجلّى براعــة إبراهيم الكــونى من خلال اختياره لـ "الجمل"، ليلعــب دور البطل فى الرواية، لأنــه لم يأت اعتباطيا أو على ســبيل الصدفة، وإنما هــذا الحيوان يحمل فى داخله رمزا لمفاهيم صوفية عميقة فى مجال التصوف ترتبط بمســائل منها: الحب، والصحبة، والخطيئة والتطهير، وهذه المفاهيم ليســت بغريبة عن المتصوفين؛ فقد اســتقى الكاتب معظم آرائه منهم،ومــن اتجاهاتهــم الفكرية التى ظهــرت فى هذه الرواية على شــكل رمز دينى، أو تاريخى، أو أسطورى.

فمن القضايا المهمة التى عنى بها إبراهيم الكونى عناية كبيرة هى قضية ''التطهير''؛ فلذا جعل الجمل يخوض فى دوامة المصاعب والعراک الشرس مع الجن حتى تتمّ عملية التطهير من الذنوب بشكل كامل، ويكون جديرا ليصبح ذا سمة إلهية لما له من سابقية فى مجال تقديسه عند بعض الديانات.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أفخمى عقدا، رضا. (١٣٩٠ش) .«نگاهى نمادين به حضور شــتر در شعر دوره ى جاهلى». مجله ادب عربى. العدد الثالث. صص ٢٤٧ – ٢٨٠.

أصلانى والآخرون. (١٣٩٠ش) .«الرمز والأسطورة والصورة الرمزية فى ديوان أبى ماضى». مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها. العدد٢١. صص١-٢٠.

أحمد، مفتوح. (١٩٨٤م). الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر .ط٣. القاهرة: دار المعارف.

أنصارى، نرجس؛ ســيفى، طيبة. (٢٠١٢م). «الرمزية فى شــعر عاشوراء؛ دراسة مقارنة بين الشعر العربى والفارسى المعاصرين». مجلة العلوم الإنسانية الدولية. العدد ١٩. صص ١١٣ – ١٣٢.

الهى ظهير، إحسان. (٢٠٠٥). دراسات فى التصوف. ط١. القاهرة: دار الإمام المجدد.

الأيوبى، سعيد. (١٩٨٦م). عناصر الربط والوحدة فى الشعر الجاهلى. الرباط: مكتبة المعارف.

بن جمعة، بوشوشــة. (١٩٩٨م) .«روايــة نهرية ليبية "المجوس" لإبراهيم الكــونى». مجلة المعرفة. العدد٤١٧. صص ١٦٧-١٨٩.

پناهــى، مهين. (١٣٨٨ش). اخلاق متصوفه از خلال متون عرفانى. أطروحة دكترى لنيل شــهادة دكتوراه جامعة تربيت مدرس.

پورجوادى، نصرالله. (١٣٧٤ش). «آداب المتصوفة وحقائقها وإشــارتها از أبومنصور أصفهانى».

مجله معارف. العدد٢٧. صص ١٥ – ١٨.

الثعالبی، أبومنصور. (١٩٢٧م). فقه اللغة . لبنان: نشر المكتبة التجارية.

الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر. (١٩٣٨م). الحيوان. الجزء الثانی. القاهرة: مكتبة البابی الحلبی.

جودة، ناجی حسن. (لاتا). المعرفة الصوفية؛ دراسة فلسفية فی مشكلات المعرفة. القاهرة.

الحمودی، تسعديت آيت. (١٩٨٦م). أثر الرمزية الغربية فی مسرح توفيق الحكيم. ط١. دار الحداثة.

ديورانت، ول. (١٩٨٨م). قصة الحضارة؛ ترجمة دكتر زكی نجيب محمود وآخرون. بيروت: دار الجيل.

زعيتر، محمد نادر. (٢٠١٠). حب بلا جنس . http://www.diwanalarab.com/spip.php?article٢٥٢٣٦.

سميا، صالح. (٢٠١٠م). الرمز فی لغة الصوفية، wehda.alwehda.gov.sy.

سعدی، مليكة. (٢٠١٠م).«تحليل سيميائی للمسار السردی فی رواية التبرلإبراهيم الكونی». www.scribd.com/doc/٤٦٤٨٠٨٤٠/Www-Oudnad-Net مجلة الثقافية الشهرية. العدد ٤٨:

السلمی، صادق. (٢٠٠٩م). «توظيف حكاية الحيوان فی رواية"ياطالع الفضاء"للروائی عبدالله سالم باوزير». http://www.raynews.net/index..php?action=showDetails&id=١١٥٦

الشنفری، ثابت بن أوس. (١٩٩٦م). ديوان الشنفری. ط٢. بيروت: دار الكتاب العربی.

شريبة، نورالدين. (١٩٥١م). الصوفية فی الإسلام. ط١. القاهرة: مكتبة الخانجی.

شريف، هزاع. (٢٠٠٩). «الصحراء فی أدب إبراهيم الكونی»http://elaphblogs.com/post/%٢٠٨٧٢٨٧.html.

صفايی سنگری، علی. (١٣٨١ش). برق عصيان؛ تأملی برگناه از نگاه صوفيه با تكيه و تاكيد بر كشف الأسرار. مجله شناخت. العدد ٣٣. صص ٢٨٥- ٣٠٢.

طيبی، محمدو (٢٠١٢م). جماليات الصورة السردية عند إبراهيم الكونی. اطروحة دكتوراه بجامعة الجزائر٢ فرع اللغة العربية و آدابها.

طرفة بن العبد. (٢٠٠٢م). الديوان. ط ٣. بيروت: دار الكتب العلمية.

الطوسی، السراج. (١٩٦٠م). اللمع فی التصوف؛ تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد القادر. القاهره: دار غريب للطباعة.

عبدی، صلاح الدين. (٢٠١٢م). «الواقعية السحرية فی أعمال إبراهيم الكونی؛ رواية "الورم" نموذجاً». مجلة العلوم الإنسانية الدولية. العدد ١٩. صص ٨٩-١٠٨.

عثمان، اعتدال. (١٩٩٨م). «قراءة استطلاعية فى أعمال إبراهيم الكونى». مجلة الفصول. العدد٤. صص ٢٢٧-٢٣٤.

غزالى، محمد. (١٩٩٤م). خلق المسلم. الطبعة الثامنة. القاهرة: دار الكتب الحديثة.

غزالى، احمد. (١٣٧٧ش). دو رساله عرفانى در عشق؛ به كوشش ايرج افشار. تهران: نشر منوچهرى.

غلامرضايى، محمد. (١٣٨٨). سبک شناسی نثرهای صوفيانه. إيران: دار جامعة إصفهان للنشر.

صالح، فخرى. (٢٠٠٩م). «ثنائية إبراهيم الكونى الصحراوية». مجلة النزوى. ..www nizwa.com/articles.php?id=٨٥٩العدد١٦:

الفيتورى، أحمد. (٢٠٠٦م). «مرثية الزوال؛ آخر ما تبقى من شئ أصيل فى الصحراء». مجلة الحوار المتمدن. العدد١٧٧٣www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid.=٨٣٩٣٧:

الفاخورى، حنا. (١٣٧٧ش). تاريخ ادبيات عربى؛ ترجمه عبدالحميد آيتى. ط١. تهران: دار توس.

الفرزدق، ابوفراس. (١٩٨٧). الديوان؛ تحقيق على فاعور. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

الكلينى، محمد بن يعقوب بن اسحاق. (١٣٦٥ش). الكافى، تهران: دار الكتب الإسلامية.

كويا، فاطمة. (١٣٧٧ش). بررسى تحليلى أبعاد وجودى انسان در ادبيات عرفانى ازآغاز تا قرن هفتم. أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه جامعة تربيت مدرس.

الكونى، ابراهيم. (١٩٩٢م). التبر. ط٣. بيروت: دار التنوير.

المجلسى، محمد باقر. (١٤٠٤ق). بحارالأنوار. بيروت: مؤسسة الوفاء.

المعرى، أبوالعلاء. (١٩٨٤م). رسالة الصاهل والشاحج؛ تحقيق عائشة بن عبدالرحمن بنت الشاطئ. ط٢. القاهرة: دارالمعارف.

الناوى بدرى، أحمد. (٢٠٠٣م). «خصوصية تشكيل المكان فى آثار إبراهيم الكونى؛ الروائية "الرباعية" نموذجاً». مجلة الفصول. العدد٦٢. صص٢٨٥-٣٠١.

نورعرض، يوسف. (١٩٩٤م). نظرية النقد الأدبى الحديث. ط١.القاهره: دار الأمين.

هادى شكر، شاكر. (١٩٨٥م). الحيوان فى الأدب العربى. ط١. بيروت: عالم الكتب.

يثربى، سيد يحيى. (١٣٧٤ش). فلسفه عرفان. قم: دفتر تبليغات اسلامى حوزه علميه.

المواقع الإلكترونية

- www.rewity.com
- allel-sengouga.elaphblog.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد السادس عشر - شتاء ١٣٩٣ش / كانون الأول ٢٠١٤م
صص ١٣٦ ـ ١١٧

دراسة أسلوبيّة إحصائيّة لنماذج من مقامات الهمذانی والیازجی فی ضوء معادلة بوزیمان

صغری فلاحتی*
حامد صدقی**
إسماعیل أشرف***

الملخّص

اهتمّ الباحثون بالدراسات الأسلوبيّة الإحصائيّة اهتماماً كبيراً حيث يمكن باستخدامها معرفة الأساليب المختلفة وتمييزها عن أساليب أخرى فی نصّ ما. دراسة الأسلوب علی أساس معادلة بوزيمان هی دراسة كميّة وليست كيفيّة، درسنا فی هذا المقال نماذجاً من مقامات الهمذانی واليازجی علی أساس معادلة بوزيمان. وهذه المعادلة تنطبق علی أسلوب المقامات. أسلوب الكاتبين فی مقاماتهما علی أساس هذه المعادلة أدبی والدرجة الإنفعاليّة تختلف من مقامة إلی مقامة أخری. السبب الرئيسی الذی أدّی إلی إرتفاع نسبة الفعل إلی الصفة (تسمی اختصاراً ن ف ص) فی مقامات الهمذانی واليازجی هو الإكثار من الشعر بدرجة كبيرة وإنّ المقامة من النثر الأدبی ووسيلة للتمرن علی الإنشاء والوقوف علی مذاهب النثر والنظم. إنّها رصيد الثروة المعجميّة وتعبّر عن حالة المجتمع البشری وعن العواطف الّتی تعمل فی نفس الشعب وهی تنطوی علی ضرب من الصناعات اللفظيّة كالسجع. إنّ مؤثر الصياغة تنطبق علی مقامات الكاتبين. ومن المؤثرات التی ترجع إلی المضمون هی (العمر)، وهو يؤثّر علی ارتفاع ن ف ص، عند الكاتبين. تهدف هذه المقالة إلی أن تحلّل الأسلوب فی نماذج من مقامات الهمذانی واليازجی علی أساس معادلة بوزيمان.

الكلمات الدليلية: بديع الزمان الهمذانی، ناصيف اليازجی، المقامات، الأسلوب، معادلة بوزيمان.

---

*. أستاذة مساعدة بجامعة الخوارزمی، طهران، إيران.
**. أستاذ بجامعة الخوارزمی، طهران، إيران.
***. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة الخوارزمی، طهران، إيران. Esmailashraf42@yahoo.com

التنقيح و المراجعة اللغوية: د. هومن ناظميان
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/١٠/٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٥/١٤ش

مقدمة

تأسّست الدراسات الأسلوبيّة الإحصائيّة على يد أرمسترونج ريتشارد، ومن العلماء الذين اعتمدوا هذا المذهب هو العالم الألماني بوزيمان حيث طبّقها على نصوص من الأدب الألماني. جاءت هذه المعادلة لتمييز الأسلوب الأدبي عن العلمي بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير، أولهما التعبير بالحدث (الفعل) وثانيهما التعبير بالوصف لتعيين الأسلوب. ويتمّ حساب هذه النسبة بتقسيم عدد الأفعال على عدد الصفات ثمّ إيجاد خارج القسمة، فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي وكلّما نقصت كان الطابع أقرب إلى الأسلوب العلمي. (مصلوح، ١٩٩٢م: ٧٤) يتناول هذا البحث دراسة الأسلوب لنماذج من مقامات الهمذاني واليازجي، وقد إخترنا موضوع المقامة بالذات لأنّه قيل إنّ أسلوب المقامة أدبيّة. ونحن نريد أن نحلل ذلک على أساس معادلة بوزيمان ونصل إلى أسلوب المقامات بالطريقة الإحصائيّة (كميّة). وسبب اختيار هذين الكاتبين أولاً، لأنّهما من أبرز الكتّاب في مجال المقامة. وثانياً قيل إنّ اليازجي تتبع الهمذاني في إيراد مقاماته، لذلک قمنا بدراسة أسلوب الكاتبين على أساس هذه المعادلة لكي نبيّن هل قلد اليازجي الهمذاني في الأسلوب؟

خلفية البحث

لايوجد على حسب المعلومات المتوفرة مقالة خاصة بدراسة الأسلوب عند الكاتبين على أساس هذه المعادلة، ولكن المقالات المكتوبة حول الأسلوبيّة كثيرة منها مقالة: «عبدالعزيز الفارسي (تبكي الأرض يضحک زحل)» في ضوء معادلة بوزيمان[١]، و«قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (جبران خليل جبران، المنفلوطي، والريحاني)».[٢] وأيضاً «قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقيّة لنماذج من كتابات محمد مندور، سيد قطب، ومحمد غنيمي هلال) ».[٣]

---

١. الحجري. حميد عامر. (٢٠١٢م). مجلة إحصائيات سريعة . عمان. العدد السبعون.

٢. مرتضوي. امير وحامد صدقي. (١٣٩١ش). مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها، سمنان ـ تشرين. عدد ١٢.

٣. ناظميان. هومن. (٢٠٠٦م). مجلة اللغة العربيّة وآدابها. قم. السنة الأولى. العدد الثالث.

منهج البحث

اعتمدنـــا فى كتابة هذه المقالة على المنهج الإحصائى والوصفى وذلك بالحديث عن الأســـلوب وأقســـامه العلميّة والأدبيّة وبيان معادلة بوزيمان. وقدمنا دراســـة إحصائيّة لنمـــاذج من مقامات الهمـــذانى واليازجى من خلال تطبيق معادلـــة بوزيمان فى جداول مدونة ثمّ خرجنا بنتائج مهمة من خلال دراستنا.

أسئلة البحث

والمقصود من كتابة هذه المقالة الإجابة على الأسئلة التالية:

١. ما هو أسلوب اليازجى فى مقاماته على أساس معادلة بوزيمان ؟

٢. هل يتفق أســـلوب اليازجى فى مقاماته مع أســـلوب الهمذانى على أســـاس هذه المعادلة؟

٣. هل معادلة بوزيمان قادرة على أن تعطينا المنهج العلمى الصحيح لدراسة الأسلوب فى المقامات؟

نبذة عن حياة الهمذانى

ولد بديع الزمان فى همذان فى سنة ٣٤٨ هـ من أسرة عربيّة ذات علم وفضل ومكانة مرموقـــة. وكانـــت مدينة همذان من البلاد التى للعلم فيها نصيـــب وللأدب فيها إزدهار. تتلمـــذ بديع الزمـــان لأحمد بن فارس ونهل من فيض علمه، كمـــا تتلمذ لإبن لال وإبن تركان وعبد الرحمن الإمام وأبى بكر محمد بن الحسين الفراء، ولم يكتف البديع بالتوافر على علوم اللغة والأدب، بل أقبل على دراسة الحديث والرواية حتّى أصبح ثقة فى هذا الفن. (الشكعة، ١٩٨٣م: ١٥٦)

مقاماته

يـــرى أكثـــر الباحثين أنّ بديع الزمـــان ألّف مقاماته مقلّـــداً أو معارضاً إبن دريد فى أحاديثه الأربعين وقد قال بهذا صاحب زهر الآداب كما قال به بعض المحدثين. (المصدر نفسه: ١٥٦)

أمّا زهر الآداب ففيه أنّ بديع الزمان لما رأى أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدى أغرب بأربعين حديثاً وذكر أنّه إستنبطها من ينابيع صدره، وإنتخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر فى معارض عجميّة وألفاظ حوشيّة، عارضه بأربعمائة مقامة فى الكديّة تذوب ظُرفاً وتقطر حسناً. (المبارک، ١٩٨١م: ١٧)

أمّا عدد المقامات فقد ذكر مؤلفها فى إحدى رسائله أنّها أربعمائة مقامة وذلک حين كتب إلى أبى بكر الخوارزمى فى إحدى رسائله «فيعلم أنّ من أملى من مقاماته الكدية أربعمائة لا مناسبة بين المقالتين لا لفظاً ولا معنىً وهو لا يقدر منها على عشر، حقيق بكشف عيوبه والسلام». (المصدر نفسه: ١٩)

وبمثل هذا العدد صرّح الثعالبى فى اليتيمة والحصرى فى زهر الآداب. ولكن الباحثين اليوم ينكرون هذا العدد الضخم ويرونه محرّفاً عن الأربعين ويعزو الدكتور ضيف هذا التحريف إلى غلط الناسخ ويقول: «مجرد معارضة بديع الزمان لإبن دريد فى أحاديثه يقتضى أن تكون أحاديثه أو مقاماته أربعين أيضاً. ويظهر أنّه صنع فى نيسابور أربعين مقامة فقط، ثمّ رأى أنّ يزيد عليها مقامات أخرى بعد مبارحته لها، فزاد ستاً فى مديح خلف بن أحمد فى أثناء نزوله عنده، كما زاد خمساً أخرى ، وبذلک أصبحت المقامات نيفاً وخمسين. وإلى مثل ذلک أيضاً ذهب الدكتور عزّة حسن فى كتابه عن المقامات وليس لدينا ما يمنع من الأخذ بهذا الرأى مادامت المقامات الّتى وصلت إلينا لم تتجاوز هذا العدد الذى قدروه ومادام أحد من القدماء لم يأتِ بشىء زائد منها. (المصدر نفسه: ٢٠)

نبذة عن حياة ناصيف اليازجى

وُلد اليازجى فى قرية كفرشيما فى ضواحى بيروت سنة ١٨٠٠م من أسرة عريقة، وتعلّم مبادئ القراءة والكتابة عند راهب يُدعى "متى" وكان والده من مشاهير الأطباء فى زمانه، مولعاً بالأدب وميّالاً للشعر. نشأ ناصيف على حب العلم والأدب وأخذ يطالع كلّ ما تصل إليه يده من كتب اللغة والنحو والأدب والشعر، لقّب بالشيخ لوجاهته

وعلمه فتأدب ذاتياً وكان أستاذه الكتاب ومدرسته المكتبة، نظم الشعر وهو فى السادسة عشـرة من عمره وعنى بالخط وبرع فيه ودعاه البطريک اغناطيوس الروم الكاثوليک إلى دير الواقع قرب كفرشـيما ليكتب له فأجابه اليازجى وبقى عنده سنتين. (أنصارى، ١٣٨٦ش: ٧٧)

إنّ الشـاعر النصرانى كان عميدَ بيت اليازجى وركن من أركان النهضة العلميّة فى سوريا وهو أشهر من أن نعرف به لما كان له من القدح المعلى فى اللغة والشعر والأدب، وإنّه أوّل من راجت كتبه اللغويّة فى المدارس العربيّة من النصارى. (زيدان، لاتا: ٥٩٨)

مقاماته

تَرسَّم الشيخ ناصيف خطوات الحريرى والهمذانى فى المقامات وانتهج نهجهما، فأولع بالبديـع وافتن فى الصناعة وكلف بالغريب وأنشـأ من مقاماته سـتين مقامة أجاد فيها التقليد وأتقن الإحتذاء وبلغ من الحلية اللفظيّة الغاية. (عبّود، ١٨٩٢م: ٧٢)

يُعـدُّ ناصيف واحداً مـن ثلاثة من الّذين نبغوا فى المقامة وكتابه هذا ينتمى إلى هذا الفن وقد ضمّنه سـتين مقامة، وكانت له فى أوانـه أهميّة كبيرة فى حقل الكتابة فى مطلع عصر النهضة وعند ظهوره عُدَّ فاتحة عهد جديد فى الكتابة العربيّة وينال إعجاب الكثير ويحذى حذوه من أراد يكتب فى هذا الفن وبخاصّة فى عصره. فى مقاماته شيخ هو ميمون بن خزام وراويه هو سـهل بن عبّـاد وتدور مقاماته حول جملة مـن الألعاب البديعيّة والصناعات الشـعريّة والقوائد اللغويّة كما فيه شـيئ من المعلومـات الطبيّة والفَلكيّة ومعـرض لبعض الأمثال العربيّة، يعود فيه ناصيف إلـى الأجواء العربيّة القديمة بما فيها مـن بداوة وعادات عربيّـة قديمة وفيه ضروب من الحيل والمكر والخداع وهو ما يعطى صورة عن المجتمع وعن بعض الفئات به. (المعوش، ١٩٩٩م: ١٣٦)

الأسلوب لغةً واصطلاحاً

والأسـلوب كما ورد فى لسـان العرب هو السرط من النخيل، وكل طريق ممتد، فهو الطريق أو الوجه أو المذهب، والأسـلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان فى أساليب من القول، أى: أفانين منه. (ابن منظور، ١٩٨٩م: مادة سلب)

و في الاصطلاح: هو «طريقة الكاتب في إيصال فكرته إلى القارئ.» (عبابنة، ٢٠٠٧م: ٢٣) وأيضاً هو «طريقة التعبير الخاصة بأديب من الأدباء.» (مرتضى، ١٣٩١م: ١١٣)

الأسلوب

إنّ لغة الشاعر أو الأديب ليست مجرد علامات لغويّة تطلق على مسمياتها ولكنها في جوهرها تعبير عن جوانب عقليّة وإنفعاليّة يبدو فيها الخلق والإبداع. واللغة المستخدمة على هذا النحو تمثّل أسلوباً بعينه. فالأسلوب هو ما يبدو في العمل اللغوي من تصوير مؤثّر للجوانب الإنسانيّة في اتساعها وعمقها عن طريق إستخدام جميع طاقات اللغة. وإذا كان علماء اللغة يهتمّون بجميع أنماط التنوّع اللغوي كالتنوع التاريخي والإقليمي والإجتماعي، فإنّ الأسلوب يُعد أحد أنماط هذا التنوّع. إنّ تحليل الأسلوب ليس إلا طريقة من طرق النظر في اللغة. ويعنى التحليل في جوهره بتحديد السمات الأسلوبيّة للنص أو النصوص المدروسة. وتتميّز هذه السمات بمعدلات تكرار عاليّة نسبياً. ولها أهميّة خاصة في تشخيص الإستخدام اللغويّ عند المبدع. (العبد، ١٩٨٦م: ١٣)

الأسلوب هو المظهر الذي في الخطاب وينجم عن إختيار وسائل التعبير. (صدقي، ١٣٨٧ش: ٣) وهو يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات، فهو معان مرتبة قبل أن تكون ألفاظاً منسقة، وهو حق مشترك بين البيئات المختلفة، وبين العلماء في مناهج البحث العلمي، والأدباء واللغويين في الفن الأدبي وغيرهم. (الشايب، ١٩٧٦م: ٤٠)

إذا أردنا أن نحدد تعريفاً واحداً شاملاً للأسلوب، فإننا لا نستطيع، بل إننا نستطيع التوليف بين مجموعة من التعريفات للأسلوب، للوصول إلى تعريف موحد مقبول من قبل الجميع، وكل ذلك يعود إلى شمولية مفهوم الأسلوب وإلى طبيعة إستخدامنا لمصطلحه، مما يضفي عليه ضبابية تجعل من الصعب الحديث عنه كشئ واحد، فنحن نقول أسلوب إخباري، وأسلوب إنشائي، وأسلوب تعجب، وأسلوب نداء، وأسلوب تصويري، فهو كلمة مطاطية وعلى ذلك، فكلمة أسلوب صارت حقاً مشاعاً هذه الأيام تترد على ألسنة كثيرة في بيئات متعددة بدلالات متنوعة، كما أنها تستخدم في بعض الحالات، للدلالة على منهج البحث، وقد ترادف كلمة منهج. فيقال أسلوب البحث العلمي وعلى

الرغم من ذلک يظل الأسلوب يحفل بجفاوة كبيرة فى مجال الدراسات اللغويّة والأدبيّة وغيرها. (العرجا، ٢٠٠٦م: ٣)

التمييز بين الأسلوبين العلمى والأدبى

يقول أحمد الشايب فى كتابه "الأسلوب" حول التمييز بين نوعين من الأساليب بالموازنة بين نصين مختلفين نستطيع أن نفرق بين الأسلوبين العلمى والأدبى فيما يلى: دخول الإنفعال أو العاطفة فى الأسلوب الأدبى بجانب أهم الحقائق والأفكار، وأما العلمى فإنّ المعارف العقلية هى الأساس الأول فى بنائه إذ إنّ الأسلوب العلمى لغة العقل، والأدبى لغة العاطفة، ويكون الغرض من الأسلوب العلمى أداء الحقائق قصد التعليم، ولكن الغاية فى الأسلوب الأدبى هى إثارة الإنفعال فى نفوس القراء السامعين. (الشايب، ١٩٧٦م: ٥٩)

يمتاز الأسلوب العلمى بالدقة والتحديد والإستقصاء، ولكن الأسلوب الأدبى يمتاز بالتفخيم والتعميم والوقوف عند مواطن الجمال والتأثير. يمتاز الأسلوب العلمى بالسهولة و الوضوح، إذا كان صادراً عن عقل رزين فاهم، كما يمتاز الأسلوب الأدبى بالجزالة والقوة مادام يعبر عن عاطفة قوية حيّة. فكانت لكل من الأسلوبين موسيقى صادقة لمعناها. لا يوجد فى الأسلوب العلمى تكرار الفكرة وترديدها، ولكن الأسلوب الأدبى يأخذ المعنى الواحد ويعرضه علينا فى عدة صور بيانية مختلفة. (المصدر نفسه: ٦٠)

معادلة بوزيمان

إنّ مسألة التمييز بين الأساليب المختلفة هى ما يشغل بال الباحثين فى مجال النقد والأسلوب الأدبى، والنحوى، وخاصة الأسلوب العلمى، أو التمييز فى الأسلوب الأدبى بين ما هو عاطفى إنفعالى، وما هو ذهنى عقلانى، أو بين أسلوب ذكورى، أو أسلوب نسائى. وقد حفلت كتب النقد العربية بإستقصاء ما ورد فى هذه المسألة من أقوال تجعل منها تحدّياً أمام الدارسين لأسلوب العربيّة. وقد إختلف بحث هذه المسألة من ناقد إلى آخر، فبعض الباحثين عالج لغة الأدب من خلال المنظور اللغوى، وآخرون من خلال

المنظور الأدبی وذلک بإستخدام معاییر موضوعیّة مختلفة. (العرجا، ٢٠٠٨م: ٩) ولکننا فی هذا البحث سنحاول أن ندرس لغة الأدب من خلال المنظور اللغوی باستخدام معیار واحد وهو القیاس الکمی الإحصائی.

تعرف المعادلة التی تستخدم لقیاس هذه الخصائص، وتشخیص الأدب تشخیصاً کمیّاً بإسم معادلة بوزیمان نسبة إلی العالم الألمانی أ. بوزیمان، أول من إقترحها وطبقها علی نصوص من الأدب الألمانی. وقد تقوم هذه المعادلة علی دراسة ذات طرفین، أولهما: التعبیر بالحدث، والثانی: هو التعبیر بالوصف، أو الجمل التی تعبر عن حدث وبالتالی الکلمات التی تعبّر عن صفة ممیزة لشیء ما. ویتم حساب هذه النسبة بإحصاء عدد الکلمات التی تنتمی إلی النوع الأول، وعدد کلمات النوع الثانی، ثمّ إیجاد خارج قسمة المجموعة الأولی علی المجموعة الثانیّة، ویعطینا خارج القسمة قیمة عددیة تزید وتنقص تبعاً للزیادة والنقص فی عدد کلمات المجموعة الأولی علی المجموعة الثانیة. وتستخدم هذه القیمة بإعتبارها دالاً علی أدبیّة الأسلوب، فکلما زادت کان طابع اللغة أقرب إلی الأسلوب الأدبی، وکلما نقصت کان أقرب إلی الأسلوب العلمی.

وبذلک إتخذت المعادلة الشکل الآتی: نسبة الفعل إلی الصفة = $\frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}}$

وتسمی اختصاراً (ن= نسبة، ف= الفعل، ص: الصفة) أی (ن ف ص).

لقد اشتمل الإحصاء الذی أجریناه فی الجانب التطبیقی من هذه المعادلة بالنسبة للأفعال علی جمیع الأفعال التی تتضمن التعبیر عن الحدث. وبیان ذلک أنّ للفعل جانبین: جانب الحدث، وجانب الزمن. فأما الأفعال التی تخصصت دلالتها فی الزمن کالأفعال الناقصة أو التی جمدت دلالتها علی الحدث، فینبغی أن تکون خارج الإحصاء ـ وذلک حتی لا تبقی لدینا إلا ما صحّت دلالته علی الزمن والحدث من الأفعال ـ وعلی ذلک فإننا نستثنی من الإحصاء، الأنواع الآتیة من الأفعال:

١. الأفعال الناقصة: (کان وأخواتها إلا إذا استعملت تامة)

٢. الأفعال الجامدة: مثل نعم وبئس.

٣. أفعال الشروع: مثل کاد وأخواتها.

ويدخل فى الإحصاء جميع ما سوى ذلک.

أما بالنسبة لعدد الصفات، فقد أخرجنا منها الجملة التى تقع فى النحو التقليدى، صفة سواء كانت جملة فعليّة أو اسمية شبه جملة متعلق بمحذوف. وذلک لأسباب منها أولاً: أنّ إعـــراب هذه الجملة صفة هو تصور نحوى (أى مقولة منهجيّة) وليس حقيقة من حقائق اللغة، وثانيها: لأنّ الجملة تتركب من عناصر قابلة هى فى ذاتها للتصنيف مما يعقد عملية الإحصـــاء، وفيما عدا ذلک، فقد شمـــل الإحصاء جميع الأنواع الأخرى من الصفات بما فى ذلک، الجامد المؤول بالمشـــتق كالمصدر الواقع صفة، والاســـم الموصول بعد المعرفة، والمنسوب، واسم الإشارة بعد معرفة.

مـــن المؤثرات التى تؤدى إلى ارتفاع ن ف ص أو انخفاضها فى معادلة بوزيمان، هى مؤثر الصياغة ومؤثر المضمون.

مؤثر الصياغة

١.الكلام المنطوق يمتاز بارتفاع ن ف ص فى مقابل انخفاضها فى الكلام المكتوب.

٢. نصـــوص اللهجـــات تمتاز بارتفـــاع ن ف ص فى مقابل انخفاضهـــا فى النصوص الفصحى.

٣.النصوص الشعرية تمتاز بارتفاع ن ف ص فى مقابل انخفاضها فى النثر.

٤. تمتاز الأعمال الأدبيّة بارتفاع ن ف ص فى مقابل انخفاضها فى الأعمال العلميّة.

٥. إنّ قيمة ن ف ص فى الحوار أكثر منها فى الفقرات السردية والوصفية.

مؤثر المضمون

العمـــر: إذ يرتبط منحـــنى ن ف ص بمراحل العمر فيميل إلى تســـجيل قيم عالية فى الطفولة والشباب، ثمّ يتجه إلى الإنخفاض فى الكهولة.

الجنـــس: تميل قيمـــة ن ف ص إلى الإرتفاع عند النســـاء فى مقابل ميل واضح إلى انخفاضها عند الرجال.

ينبغـــى أن يكون واضحـــاً أنّ الاتفاع والانخفاض فى قيمة ن ف ص إنما هو نســـبى

وليس مطلقاً. وكون المقياس نســبياً يقتضى أن تكــون دلالته محددة بالنصوص التى تتمّ مقارنتها ويكتسب دلالته فى حدود هذه المقارنات.

(سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائيّة)، ١٩٩٢م، صص ٧٣ ـ ٨٣) .G.A. Miller, Language and Communication, ١٩٦٣, p ١٢٧.))

the Verb-Adjective Ratio: 1969, p. 57.) . Friederike Antosch, The Diagnosis Of Literary Style With)

جئنا على ســبيل المثال بنص من كتاب "مستقبل الثقافة" لطه حسين وكتبنا فيه كلّ فعل بخط تحته ووضعنا الصفة بين قوسين ليتبين لنا كيف يتمّ الإحصاء للصيغ المطلوبة.

«الموضوع (الذى) أريد أن أدبر فيه هذا الحديث هو مســتقبل الثقافة فى مصر (التى) ردّت إليهــا الحريّة بإحياء الدســتور وأعيدت إليها الكرامة بتحقيق الإســتقلال. فنحن نعيــش فى عصر من أخص ما يوصف به أنّ الحريّة والإســتقلال فيه ليســا غايةً تقصد إليها الشــعوب وتســعى إليها الأمم، وإنّما هما وســيلة إلى أغراض (أرقــى) منهما، و (أبقى) و(أشمل) فائدة و(أعم) نفعاً». (سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائيّة)، ١٩٩٢م: ٧٩)

نموذج من مقامات بديع الزمان الهمذانى

اخترنا خمس عشرة مقامة من مقامات الهمذانى متنوعة الموضوعات وكانت النتيجة كالتالى:

جدول رقم (١) ن ف ص فى مقامات الهمذانى

المقامة	عدد الأفعال	عدد الصفات	ن ف ص
المقامة السجستانيّة	٨٦	١٠	٨,٦
المقامة المَوصليّة	١٦١	٦	٢٦,٨٣
المقامة الإبليسيّة	١١٧	١٤	٨,٣٥
المقامة الجاحظيّة	٨٥	١٠	٨,٥
المقامة المَكفوفيّة	٦١	١٥	٤٠٦

المقامة الشيرازيّة	٦٩	٦	١١,٥
المقامة الإصبهانيّة	٩٥	٧	١٣,٥٧
المقامة الساسانيّة	٦٩	١١	٦,٢٧
المقامة الفزازية	٧٨	٦	١٣
المقامة الملوكيّة	٦٤	٦	١٠,٦٦
المقامة الكوفيّة	٥٩	٩	٦,٥٥
المقامة الأذربيجانيّة	٤٦	٣	١٥,٣٣
المقامة الأهوازيّة	٧١	٦	١١,٨٣
المقامة البغداديّة	١٠٢	٤	٢٥,٥
المقامة البخاريّة	٧٦	٥	١٥,٢

نموذج من مقامات ناصيف اليازجى

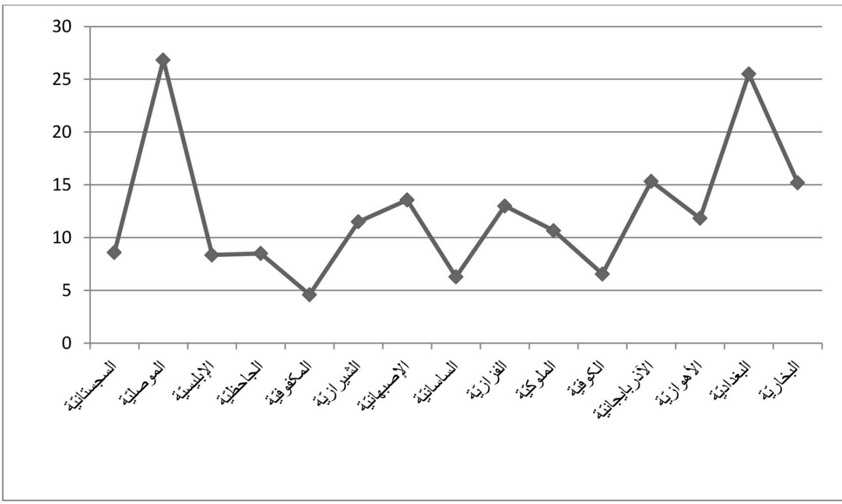
اخترنا خمس عشرة مقامة من مقامات اليازجى متنوعة الموضوعات وكانت النتيجة كالتالى:

جدول رقم (٢) ن ف ص فى مقامات اليازجى

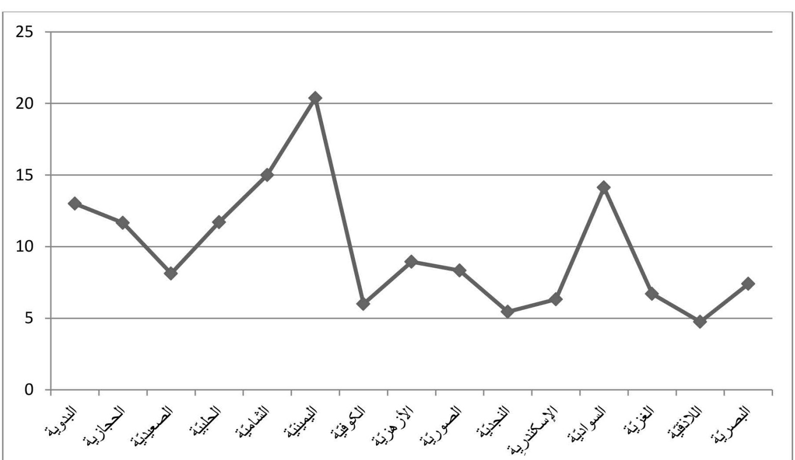
المقامة	عدد الأفعال	عدد الصفات	ن ف ص
المقامة البدويّة	١٣٠	١٠	١٣
المقامة الحجازيّة	١٣٤	١٢	١١,٦٦
المقامة الصعيديّة	١٣٠	١٦	٨,١٢
المقامة الحلبيّة	١٥٥	١٤	١١,٧
المقامة الشاميّة	١٥٠	١٠	١٥
المقامة اليمنية	١٦٣	٨	٢٠,٣٧
المقامة الكوفيّة	١٠٨	١٨	٦
المقامة الأزهريّة	١٦١	١٨	٨,٩٤
المقامة الصوريّة	١٥٠	١٨	٨,٣٣
المقامة النجديّة	١٢٠	٢٢	٥,٤٥
المقامة الإسكندريّة	١١٤	١٨	٦,٣٢

المقامة السواديّة	۱۱۳	۸	١٤,١٢
المقامة الغزيّة	۱۳٦	۲۰	٦٠٧
المقامة اللاذقيّة	۱۱٤	۲٤	٤,٧٥
المقامة البصريّة	۱۷۰	۲۳	۷,۳۹

رسم بيانى رقم (۱) ن ف ص فى مقامات الهمذانى



رسم بيانى رقم (۲) ن ف ص فى مقامات اليازجى



معدل ن ف ص فی مقامات الهمذانی والیازجی			
الهمذانی		الیازجی	
عدد الأفعال	١٢٣٩	عدد الأفعال	٢٠٤٨
عدد الصفات	١١٨	عدد الصفات	٢٢١
معدل النسبة	١٠/٥	معدل النسبة	٩/٢٦

جدول رقم (٣)

نستنتج من هذه الموازنة أنّ مقامات الهمذانی أکثر أدبیّاً بالنسبة لمقامات الیازجی ونحلّل السبب فی ما یلی:

لما رأی الهمذانی أنّ ابن درید أغرب بأربعین حدیثاً واستنبطها من ینابیع صدره وأنتجها من معادن فکره وأبداها للأبصار والبصائر فی معارض عجمیة وألفاظ حوشیة، عارضه بأربعمائة مقامة فی الکدیة تذوب ظرفاً وتقطرحسناً. هذا الکلام یدلّ علی

أنّ المصدر الأوّل الذی أسهم بدیع الزمان مقاماته هو رغبته فی أن یتفوّق علی ابن درید العالم اللغوی وذلک بأنّ یبتکر أحادیث لغویّة لطلابه فألّف مقاماته هذه. والهمذانی لتوضیف هذا الغرض یعتمد علی الأفعال کثیراً من حیث الدلالة فی إبداع المعنی ومن حیث البنیّة اللغویِة. الیازجی وإن إهتمّ بهذا الغرض فی مقاماته ولکنه لم یجعله کالهمذانی الأمصدر الأول لبیان مقاماته. لذلک نری الأفعال المستعملة فی مقامات الهمذانی أکثر بالنسبة للیازجی وهذا یدلّ علی أنّ مقامات الهمذانی أکثر أدبیّاً بالنسبة للمقامات الیازجی.

٢. إنّ الانتفاع بمقامات الهمذانی عسراً بسبب غرابة بعض کلماته وخفاء کثیر من إشاراته وغموض فی تألیف بعض عباراته والهمذانی یأتی بالعبارات المترادفة لتفسیر غریبه وتبیین خفیّه وتوضیح غامضه وهو یستعمل الأفعال کثیراً فی الجملات المترادفة. لکن الیازجی هو شاعر العاطفة بسبب أنّ الرثاء فی المکانة العالیّة عنده، نری بعض مقاماته مملوءة بالحکمة ولأنّ هدفه تنبیه الناس ومخاطبه عامة الناس، یذکر عباراته النثریة والشعریّة بالسهولة والبساطة بعیدة عن الغموض والتعقید لیدرکوها جمیع الناس ولا یکلّف نفسه عند بیانه. لذلک نری إنّه لا یحتاج إلی استخدام العبارات المترادفة

لتفسير غريبه وتبيين غموضه. ونرى اليازجي قليلاً يستفيد من الجملات المترادفة. لذلك نرى عدد الأفعال أكثر عند الهمذانى بالنسبة لليازجي. ومقاماته أكثر أدبيّاً بالنسبة للمقامات اليازجى.

معدل ن ف ص فى مقامات الهمذانى			
الأكثر		الأقل	
المقامة	الموصليّة	المقامة	المكفوفيّة
عدد الأفعال	١٦١	عدد الأفعال	٦١
عدد الصفات	٦	عدد الصفات	١٥
معدل النسبة	٢٦/٨٣	معدل النسبة	٤/٦

جدول رقم (٤)

الدرجة الإنفعاليّة فى مقامات الهمذانى متغيرة. إن ارتفاع ن ف ص فى مقامات الهمذانى أكثرها، فى المقامة الموصليّة وأقلّها فى المقامة المكفوفيّة.

معدل ن ف ص فى مقامات اليازجى			
الأكثر		الأقل	
المقامة	اليمنيّة	المقامة	النجديّة
عدد الأفعال	١٦٣	عدد الأفعال	١٢٠
عدد الصفات	٨	عدد الصفات	٢٣
معدل النسبة	٢٠/٣٧	معدل النسبة	٥/٤٥

جدول رقم (٥)

الدرجة الانفعاليّة فى مقامات اليازجى، أكثرها فى المقامة اليمينيّة وأقلها فى المقامة النجديّة.

إنّ معدل النسبة فى مقامات الهمذانى واليازجى تختلف بإختلاف إستعمال الصناعات اللفظيّة كالسجع والجناس والطباق والإغراق فى المقابلة والموازنة. وأيضاً باستعمال

الشعر وعدد الأفعال والصفات وإستعمال المفردات والجمل.

من خلال دراسة هذه النتائج نشاهد أنّ الأسلوب عند الكاتبين هو أسلوب أدبی، والدرجة الانفعاليّة فی هذه المقامات متغيّرة. إن إرتفاع ن ف ص فی مقامات الهمذانی أكثرها، فی المقامة الموصليّة وأقلّها فی المقامة المكفوفيّة. والدرجة الانفعاليّة فی المقامة اليمنيّة لليازجی كثيرة وأقلّها فی المقامة النجديّة. أمّا القيم الخاصة بمقامات الهمذانی واليازجی فإننا نناقشها فيما يلی:

يتراءی لنا السبب الرئيسی الذی يقف وراء ارتفاع قيمة ن ف ص فی مقامات الهمذانی واليازجی (وهذا يدل علی أدبيّة أسلوب المقامات) هو:

الف) مؤثرات ترجع إلی الصياغة (**form**)

ازدواجية الشعر والنثر

أوّل ما نلاحظ فی مقامة الهمذانی واليازجی الإكثار من الشعر بدرجة كبيرة. وليس هناک مقامة تخلو من أبيات تقل عن خمسة فی المتوسط وتزداد فی البعض الآخر حتی العشرين. وإيراد هذه الأشعار فی المقامات إمّا أن تكون لبيان قدرات المؤلّف فی النظم أو لإظهار مهارته فی البديع. (الشكعة، ١٩٨٣م: ٢٥٩) والنصوص الشعريّة كما جاء فی معادلة بوزيمان تمتاز بارتفاع ن ف ص فی مقابل انخفاضها فی النثر.

الإطار القصصی

تعد مقامات الهمذانی واليازجی من أشهر مؤلفات الكاتبين وهی تصطبغ بالطابع القصصی، وبها الكثير من الخيال، فتدخل ضمن نوادر التراث القصصی وتغلب عليها روح الفكاهة. هذه من ميزات الأسلوب الأدبی. (مرامی، ٢٠٠٦م: ٩١)

الغموض

إنّ نثر مقامات الهمذانی واليازجی فيه شيئ كثير من العبارات الغامضة الخافية المعنی، والإشارات والتلميحات المحتاجة إلی شرح وإيضاح، لذلک يقوم الكاتبان بتوضيح الألفاظ عند إستعمالهما الأفعال المترادفة لبيان معنی الكلمات المبهمة وشرح

التلميحات، ونراهما يستعملان في النثر، الأفعال كثيراً. وأيضاً أنّ المقامة هي رصيد ثروة معجميّة هائلة، وكاتبها يعتمد على الأفعال كثيراً من حيث الدلالة في إبداع المعنى وأيضاً يحاول الكاتب من حيث البنيّة، الإعتماد على أحد أقسام الفعل لأغراض أسلوبيّة معيّنة أو إبتكار صيغ فعليّة. لذلك نرى أنّ عدد الأفعال كثيراً بالنسبة للصفات. وإنّ كثرة عدد الأفعال تقرب النص إلى الأسلوب الأدبي. (مصلوح، ١٩٩٢م: ٨٠)

شخصيات المقامة

نرى أنّ المقامة ليست مجرد وصف مباشر على لسان المؤلف نفسه فقط، بل لكل مقامة راوية وهو الذي يقص الحكاية وقد يقوم بمغامرات البطل ويرى القارئ شخصيته المعهودة في المقامة، وأيضاً لكل مقامة بطل وهو أديب محتال شحاذ وهو رجل الفصاحة والبلاغة. (مرامي، ٢٠٠٦م: ٩٦) وإذا كان السرد من وجهة نظر شخصيّة (أي على لسان شخص ما) فإنّ ن ف ص تكون أعلى مما إذا كان السرد مجرد وصف مباشر. (مصلوح، ١٩٩٢م: ٨١)

الصناعات اللفظيّة

مع قراءة مقامات الهمذاني واليازجي نرى أنّ المقامة في الحقيقة تنطوي على الصناعات اللفظيّة كالسجع والجناس والطباق والإغراق في المقابلة والموازنة وسائر الفنون البلاغيّة. إنّ هذه الصنائع كثيرة في المقامات. هذا من ميّزات المقامة في الأدب ومن خصائص الأسلوب الأدبي، الإعتماد على الصور البيانيّة والمحسنات البديعيّة في عرض الفكرة. لذلك نرى أنّ المقامة أقرب إلى الأسلوب الأدبي منها إلى الأسلوب العلمي. (الشكعة، ١٩٨٣م: ٣٠٢)

النمط الحواري

يستخدم الكاتبان النمط الحواري في مقاماتهما ويظهر ذلك في أسلوب المحاورة بين الكاتب والراوي والبطل (الفاخوري، لاتا: ٧٣١) وإنّ قيمة ن ف ص في الحوار أكثر منها في الفقرات السرديّة والمونولوج. (مصلوح، ١٩٩٢م: ٨١)

النمط السردى

نرى فى المقامات، النمط السردى، وهو نمط يناسب فن المقامة، ويتجلى ذلک فى أسلوب الحكاية فى سرد الأحداث وأيضاً يتجلى فى إستخدام صيغ الفعل وتوظيف أدوات الربط بدقة لتسلسل الأحداث. وهذا من ميزات العمل الأدبى ويقرب النص إلى الأسلوب الأدبى منه إلى الأسلوب العلمى.

النمط الوصفى

يتجلى النمط الوصفى فى إستخدام التشبيه بكثرة. وهذا من ميزات الأسلوب الأدبى.

لغة المقامات

إنّ المقامة شبيه بالكلام المنطوق. منها إلى الكلام المكتوب. وهذا الكلام يمتاز بارتفاع ن ف ص فى مقابل انخفاضها فى الكلام المكتوب. (مصلوح، ١٩٩٢م: ٨٠)

نثر المقامات

إنّ المقامة هى من النثر الأدبى وفيه شيئ من الفن. (حسين، لاتا: ٢٩) وكما قال بوزيمان يمتاز النثر الأدبى بارتفاع ن ف ص فى مقابل انخفاضها فى النثر الصحفى والعلمى. (مصلوح، ١٩٩٢م: ٨٠)

ب) مؤثرات ترجع إلى المضمون (content)

العمر

يرتبط منحنى ن ف ص بمراحل العمر، فيميل إلى تسجيل قيم عالية فى الطفولة والشباب، ثم يتجه إلى الانخفاض فى الكهولة. (مصلوح، ١٩٩٢: ٨٠) مع دراسة مؤثر العمر عند اليازجى والهمذانى، نرى الهمذانى ولم يكن بلغ الأربعين من عمره فودع الحياة وهو كتب المقامة فى المراحل المتقدمة من عمره، لذلک نرى ن ف ص فى مقاماته تميل إلى تسجيل قيم عالية. عاش اليازجى سبعين سنة، وهو كتب مقاماته طوال حياته، نراه فى بعض مقاماته التى كتبها فى أوائل حياته تميل ن ف ص إلى تسجيل قيم عالية ثمّ تتجه إلى الانخفاض فى بعض مقاماته التى كتبها فى المراحل المتأخرة من عمره. وهذا

دليل على أنّ ن ف ص في مقامات الهمذاني أكثر أدبياً بالنسبة لمقامات اليازجي.

الجنس

تستخدم معادلة بوزيمان للتفريق بين أسلوب الرجل وأسلوب المرأة، وترتفع قيمة ن ف ص عند المرأة، لأنّ خطاب المرأة ولغتها بشكل عام يميل إلى العاطفة والانفعال، مقابل الرجل الذي تميل قيمة ن ف ص عنده إلى الإنخفاض لأنّه أكثر بعداً من المرأة عن العاطفة والانفعال. (العرجا، ٢٠٠٨م: ١٢) هذه الميزة لا تؤثر في إرتفاع ن ف ص عند الكاتبين، لأنّ أسلوب كلا الكاتبين أسلوب الرجل.

النتيجة

من نتائج حساب النسبة الكلية، أي ن ف ص في مقامات الهمذاني واليازجي، نصل إلى نتائج مهمة نذكرها فيما يلي:

إنّ أسلوب المقامات هو أسلوب أدبي، والسبب الرئيسي الذي أدى إلى ارتفاع قيمة ن ف ص في مقامات الهمذاني واليازجي هو:

الف) مؤثرات ترجع إلى الصياغة (form)

منها: ازدواجية الشعر والنثر، الإطار القصصي، الغموض، شخصيات المقامة، الصناعات اللفظيّة، النمط الحواري، النمط السردي، النمط الوصفي، لغة المقامات، نثر المقامات.

ب) مؤثرات ترجع إلى المضمون (content)

١. العمر: وينطبق على مقامات الهمذاني واليازجي.

٢. الجنس: مؤثّر الجنس لا يرتبط على مقامات الكاتبين.

إنّ مقامات الهمذاني أكثر أدبياً بالنسبة لمقامات اليازجي والسبب يعود إلى:

الف) يرتبط منحنى ن ف ص بمراحل العمر فيميل إلى تسجيل قيم عالية في الطفولة والشباب، ثمّ يتجه إلى الانخفاض في الكهولة. عاش الهمذاني أربعين سنة وهو كتب

مقاماته فى المراحل المتقدمة من عمره، بالنسبة لليازجى الذى كتب بعض مقاماته فى أواخر عمره لأنه عاش سبعين سنة. لذلك نرى ن ف ص عند الهمذانى تميل نحو الإرتفاع بالنسبة لليازجى الذى تميل ن ف ص فى بعض مقاماته نحو الانخفاض.

ب) الغموض فى تأليف عبارات الهمذانى وخفاء كثير من اشاراته والإستفادة من الأفعال لتوضيح الإشارات، مقابل السهولة والبساطة فى بعض مقامات اليازجى، أدى إلى إرتفاع قيمة ن ف ص فى مقامات الهمذانى بالنسبة لليازجى.

٣. إنّ أسلوب اليازجى فى مقاماته على أساس معادلة بوزيمان هو أسلوب أدبى، ويتفق أسلوب الهمذانى فى مقاماته.

٤. قلنا فى المقدمة إنّ أسلوب المقامات هو أسلوب أدبى، ومع دراسة مقامات الهمذانى واليازجى على أساس معادلة بوزيمان، وصلنا إلى هذه الفرضية.

٥. إنّ معادلة بوزيمان قادرة على أن تعطينا المنهج العلمى الصحيح لدراسة الأسلوب فى المقامات.

المصادر والمراجع

أ. المصادر العربيّة

ابن منظور. (١٩٨٩م). لسان العرب. ط٢. بيروت: دار صادر.

حسين، طه. (لاتا). من حديث الشعر والنثر. ط ١٠. القاهرة: دار المعاصرة.

زيدان، جرجى. (لاتا). تاريخ آداب اللغة العربيّة. المجلّد الثانى. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة.

الشايب، أحمد. (١٩٧٦م). الأسلوب. ط٧. مصر: مكتبة النهضة المصرية.

الشكعة، مصطفى. (١٩٨٣م). بديع الزمان الهمذانى. ط١. بيروت: دار صادر.

شكيب أنصارى، محمود. (١٣٨٦ق). تطوّر الأدب العربى المعاصر (تاريخ ونصوص). ط٤. أهواز: منشورات جامعة الشهيد چمران.

عبابنة، سامى محمد. (٢٠٠٧م). التفكير الأسلوبى. ط١. بيروت: عالم الكتب الحديث.

عبّود، مارون. (١٨٩٩م). روّاد النهضة الحديثة (المجموعة الكاملة). المجلد الثانى. بيروت: دار مارون عبود.

فضل، صلاح. (١٩٩٢م). علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. القاهرة: مؤسسة مختار.

المبارك، مازن. (١٩٨١م.) مجتمع الهمذانى من خلال مقاماته. ط٢. دمشق: دار الفكر.

مصلوح، سعد. (١٩٩٢م). الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة. ط ٢. القاهرة: عالم الكتب.
المعوش، سالم. (١٩٩٩م). الأدب العربي الحديث (نماذج ونصوص). ط ١. بيروت: دار المواسم.

ب) المصادر الأجنبيّة

the Verb-Adjective Ratio:. . . Friederike Antosch.(١٩٦٩). The Diagnosis Of Literary Style With

. G.A. Miller. (١٩٦٣). Language and Communication. New York. Torento. London.

ج) المقالات

صدقي، حامد، وعظيمي، كاظم. (١٣٨٧ش). «قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقيّة لنماذج من أشعار دعبل الخزاعي، الشريف الرضي، ومهيار الديلمي)». مجلة الجمعية الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها. تهران. العدد ١٠. صص ١٧-١.

العبد، محمد. (١٩٨٦م). «سمات أسلوبيّة في شعر صلاح عبد الصبور». نشرية اللغة والأدب. فصول. العدد ٢٥و٢٦.

العرجا، جهاد يوسف. (٢٠٠٨م). «الأسلوب بين الرجل والمرأة دراسة لغوية إحصائية». نشرية اللغة والأدب. فصول. العدد ٢٣. صص ٢٤-١.

مرتضوي، أمير وصدقي، حامد. (١٣٩١ش). «قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (جبران خليل جبران، المنفلوطي، والريحاني)». مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها. سمنان ـ تشرين. العدد ١٢. صص ١٣٤-١١١.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة –العدد السادس عشر –شتاء ١٣٩٣ش /كانون الأول ٢٠١٤م
صص ١٥٩ ـ ١٣٧

اللون ومعانيه الرمزية فى آثار محمد الماغوط

فاطمة كريمى*
سيدحسين سيدى**

الملخص

يعتبر اللون من العناصر الهامة فى حقل المحسوسات حيث يلعب دورا هاما فى حياتنا ويُعدّ رمزا لمشاعرنا المختلفة من حزن وسرور. فاللون هو البعد الإضافى الذى يمنح الأديب معان غير متناهية للتعبير عن كل شيء جميل فى العالم. وبالوصول إلى معان رمزية للّون تظهر خوالج الأديب وأفكاره. يتناول هذا البحث دراسة اللون فى آثار محمد الماغوط معتمدا على منهج التحليل، والوصف والإحصاء فى تناول الألفاظ اللونية فى آثاره بعد دراسة دلالات الألوان المختلفة للوصول إلى بعض نتائج منها دور أفكار الشاعر فى استخدام الألوان وسبب تفضيل لون على الآخر عنده. يختصّ فى هذا الإحصاء الحدُّ الأقصى باللّون الأحمر، فهذا يدلّ على ما قام به من تحريض الناس وتهييجهم على الثورة. وللون الأسود أقل ظهورا فى ديوانه رغم ظننا بأنه ينبغى أن يكون فى صدر الألوان نظرا إلى تشاؤم الشاعر وسوداويته.

الكلمات الدليلية: اللون، الرمز، محمد الماغوط.

---

*. طالبة الدكتوراه بجامعة فردوسى، مشهد، إيران. fatemehkarimi85@yahoo.com
**. أستاذ بجامعة فردوسى، مشهد، إيران. seyedi@um.ac.ir
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٧/١ش
تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٢/١٩ش

المقدمة

إنّ اللغة العربية مملوءة بتعبيرات ملونة ربما تتعلق برد فعلی فسيولوجی أو نفسی لدی الإنسان، لأن علاقته بالألوان علاقة ذاتية قديمة وإن الدراسة النظرية للألوان ليس المقصود بها حذف إحساسات وانفعالات الفنان أمام شاعرية هذه الألوان بل إن المقصود منها توجيه هذه الأحاسيس، وصقلها وتزويدها بدراسات تحليلية دقيقة. فللألوان لسان يبيّن أحاسيس وانفعالات كل من يختاره. إذن لغرض ما يختار الشاعر أو الكاتب لونا دون الآخر فی آثاره ومؤلفاته. «لذا عنيت العربية عناية فائقة بالألوان، وذلک علی ألسنة شعرائها وخطبائها... حتی بات موضوع الألوان، من الموضوعات التی تفرد لها أبواب خاصة فی مصنفات اللغويين المشهورين.» (سيد أحمد، ٢٠١٢م: ١٠٢) فمن منطلق ذلک اختار باحثا هذه المقالةِ هذا الموضوعَ وهو دراسة اللون ومعانيه فی آثار محمد الماغوط ليکشفا المعانی الرمزية والثانوية للون عنده ويستمدا منها فی تعريف أفضل للماغوط وتحليل شخصيته وأفکاره عبرها.

أسئلة البحث

تحاول هذه الدراسة أن تجيب إلی بعض الأسئلة منها: هل استفاد محمد الماغوط من الألوان فی شعره ونثره؟ وهل قصده من استخدام الألوان توصيف اللون کما هو، أم له أغراض أخری؟ وهل استخدمها فی معانيها الأصلية أم أعطاه معان رمزية وثانوية؟ وهل يمکن أن تؤثر الأفکار والآلام فی اختيار لون دون الآخر أم لا؟

فرضيات البحث

من المفترض أن الألوان لها مکانة خاصة فی مؤلفات محمد الماغوط ويبدو بعيدا أن يستخدمها فی معانيها الأصلية لتصوير العناصر بل من المفترض أن يکون لها معان رمزية لبيان آمال الشاعر وآلامه. کما علما بتشاؤمه وسوداويته نفترض أن يکون اللون الأسود فی صدر قائمة الألوان المستخدمة فی آثاره وربما يستخدم الألوان الدالة علی الفرح والرجاء قليلا شاذا.

خلفية البحث

استفدنا كثيرا فى كتابة هذا البحث من كتاب "اللغة واللون" وهو كتاب قيّم للدكتور أحمد مختار عمر كما ساعدنا كثيرا كتاب "فلسفة الألوان" لإياد الصقر وكتاب "سايكولوجية الألوان" لماركس لوشر. فضلا عن تلك الكتب، هناك بعض المقالات أو الأطروحات عن اللون ودراسته فى آثار بعض الشعراء المعاصرين أو القدامى كمقالة "دلالة اللون عند الجواهرى" لزمن عبد زيد ومقالة "دلالات الألوان فى شعر يحيى السماوى" لرسول بلاوى و"الجمال اللونى فى الشعر العربى من خلال التنوع الدلالى" لليلا قاسمى حاجى آبادى ومهدى ممتحن و"إيقاع الألوان فى شعر عزالدين المناصرة" لحيدر محمد جمال سيد أحمد و"جماليات اللون فى مخيلة بشار بن برد" لعدنان محمود عبيدات وأطروحة تحت عنوان"دلالات الألوان فى شعر نزار قبانى" لأحمد عبدالله محمد حمدان ولكن ليس هناك أى بحث أو أطروحة أو كتاب يتناول دراسة معانى الألوان فى آثار محمد الماغوط؛ فيبدو أن يكون هذا البحث أول بحث قد تمّ فى هذا المجال.

غاية البحث

يهدف البحث إلى تبيين معانى الألوان وتعريف محمد الماغوط وأفكاره وآراؤه بتسليط الضوء على معانى الألوان المختلفة فى آثاره كما يهدف إلى بيان العلاقه بين اللون وشخصية الكاتب وأفكاره.

من هو الماغوط؟

يُعتبر محمد الماغوط من أكبر الشعراء والمسرحيين العرب. ولد فى مدينة السلمية بمحافظة حماة عام ١٩٣٤م فى عائلة فقيرة. (خورشا، ١٣٨١ش: ١٢٥) تلقّى تعليمه الابتدائى فى مسقط رأسه ثم اتجه إلى دمشق لإكمال دراسته فى فرع الهندسة الزراعية ولكن بعض العوامل ومنها الفقر أدّى إلى تركه المدرسة وانصرافه عن التعليم. (الماغوط، ٢٠٠٩م: ٩-١٣) وسجن فى شبابه مرتين بسبب انتمائه إلى الحزب القومى السورى (صويلح، ٢٠٠٢م: ٣٥) ولكن تجربة السجن هذه أدّت إلى تطوير موهبته الشعرية

لكـي يخلق فيما بعد آثارا قيّمة فی مجال الشـعر، والمسـرح، والروايـة منها: حزن فی ضـوء القمر، والفرح ليس مهنتی، وغرفة بملايين الجدران، والمهرج، والعصفور الأحدب، وخارج السرب، وكأسک يا وطن وشقائق النعمان؛ وكذلک سيناريو أفلام مثل الحدود، والتقرير؛ ومسلسـلات تلفزيونية مثل حكايا الليل، ووادی المسـک، ووين الغلط. من آثـاره الأخری رواية الأرجوحة التی تصور حيـاة الكاتب أكثر من بقية آثاره. علاوة علی هذه الآثار له مجموعة النصوص باسم سأخون وطنی. (آدم، ٢٠٠١م: ١٨٧)

تعتبر "سـياف الزهور" من آثاره القيمة الأخری التی كتبها بعد موت زوجته سنية صالح. كما للماغوط آثار قيمة أخری مثل "شـرق عدن، غرب الله" و"البدوی الأحمر". (المصدر نفسـه: ١٨٧) ما يشـاهد فی جميع هذه الآثار هو طلب الحرية، وحب الوطن، والقضايا الإنسـانية والاجتماعية والإغاثة من الظلم والجور السائد داخل كيان الأمة العربيـة المضطهدة. ينتقد الماغوط أوضاع المجتمعـات العربية كما ينتقد ضياع وفقدان كرامة الإنسـان فی هذه المجتمعات. علی سبيل المثال ينتقد من فقدان الحرية فی مجتمعه بقوله:

عندما حلمت بالحرية، كانت الحراب تطوق عنقی كهالة الصباح. (الماغوط، ٢٠١٣م: ١٩٧)

وأدی هذا الأمر بأن يقال إن الماغوط متشـائم وسوداوی. (صويلح، ٢٠٠٢م: ٢٥) ويرجع أسـاس تشـاؤمه إلی ذكرياته المرة فی السجن فی بداية شـبابه، كما أشار إليه نفسه بقوله: «حين سجنت فی المرة الأولی رأيت الواقع علی إيقاع نعل حذاء الشرطی الذی كان يضرب علی صدری ... أحسسـت بشـیء ما بداخلی يتكسر، ليس الضلوع، لكنه شیء عميق. وفی الزنزانة زارنی الخوف وعرفنی، وأقام معی صداقة لازالت قائمة بداخلی حتی اللحظة... .» (المصدر نفسه: ١٦)

ويسـتعمل الماغوط فی توجهه الناقد أسـاليب كالسـخرية، والرمز والكناية؛ علی سـبيل المثال يسمی مسـرحيته التی كتبها مسـتلهما بحالته فی غرفة واطئة "العصفور الأحدب" ويرمز بالعصفور إلی نفسـه وإلی كل من هو محروم من الحرية. ولكن ليسـت غايته من السـخريةِ الانتقاصَ من شـأن الآخرين كما ليس له نية سـوء من النقد إلّا

إصلاح النقائص وعلاج المفاسد الاجتماعية. يفضل الماغوط الرمز على التصريح فى كتاباته علما إن تأليفاته مليئة بالرموز ومنها اللون الذى يحاول أن تدرسه هذه المقالة وتكشف عن معانيه الرمزية.

مفهوم الرمز

تطلق كلمة "الرمز" على كلمةsymbol الإنجليزية ومعناه هو «الإشارة بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد أو الفم أو اللسان.» (الفيروزآبادى، ج٢: ١٧٧) كذلك قيل عنه: «الرمز تصويت خفى باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت إنما هو إشارة بالشفتين.» (ابن منظور، ١٩٨٨م، ٣١٢/٥) ويرى البعض الآخر أن أصل الرمز هو «الصوت الخفى الذى لايكاد يفهم.» (ابن جعفر، ١٤٠٣ق: ٦١) وفى الاصطلاح يمكن أن يقال إن الرمز لون من ألوان التعبير وهو عبارة عن كلمة أو عبارة أو صورة أو شخصية أو اسم مكان يحتوى فى داخله على أكثر من دلالة. إذن للرمز بعدان؛ البعد الأول يرتبط بمعناه الظاهرى وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشرة والثانى يرتبط بالمعنى الباطنى أو البعد المراد وهناك علاقة وطيدة بين ظاهر الرمز وباطنه. يطلق الرمز عند الفرنسيين «على شكل أو علامة أو أى شىء مادى له معنى اصطلاحى.» (الجندى، لاتا: ٧٠) أما أهم الأسباب التى تؤدى إلى التعبير الرمزى هو الخوف المسيطر على المجتمع والضغط الذى يجثم على النفوس فتتحايل للتعبير لتسلم من الأذى وتنجو من الضرر.

الرمزية

أما الرمزية كمدرسة أدبية تختلف عن الرمز وهى حركة أدبية تميزت فى فرنسا فى أواخر القرن التاسع عشر ورائدها "شارل بودلير". وكانت لهذه المدرسة نزعة صوفية فى بدايتها. إن الرمزيين كانوا يرون فى الإبهام جمالا لايتحقق فى الوضوح والظهور فتمايلوا إلى التعبير الرمزى المبهم وعبّروا بكل الأشياء من الألوان، والروائح، والأصوات عن الفكر. وفى هذا الاتجاه عمدوا إلى إسقاط كل ما يعين على الشرح والتفسير كما عمدوا

إلى إهمال التشبيهات وحروف التشبيه، واستعملوا الكلمات الغريبة لازدياد الإبهام وخالفوا القواعد النحوية إذ يرونها مانعة من الغاية التي يرمونها.

رمزية اللون

تختلف جمالية اللون عند المتلقي بسبب اختلاف الآراء والأساليب. «فالألوان ليست خطوطا أو مسحات شكلية خالية من دلالات جمالية، وتعبيرية ورمزية، وفي بعض الأحيان تزئينية؛ بل هي صور تعبر عن موضوعات الحياة، وانفعالات الفنان بها، والتدقيق في الآثار الأدبية يرشدنا إلى استخدام اللون في هذه الآثار ليس صدفة، وليس لتنميق الكلام فحسب بل له ارتباط وثيق بجميع المستويات البنيوية، والبلاغية والتعبيرية للنص الأدبي.» (قاسمي حاجي آبادي وممتحن، ١٣٩٠ش: ٨٤)

اذن للّون معان مختلفة عند أشخاص مختلفة ولفهم هذه المعاني يجب أن نلفت النظر إلى بعض الملاحظات؛ منها التنبيه على تقسيم اللون إلى مجموعتين: الحارة والجاذبة التي تؤثر على جذب واستمالة الآخرين وهي (الأحمر، والبرتقالي، والأصفر وإلى حد الأبيض) والألوان الباردة والتي ترتبط بالمسارات السلبية والباهتة وغير المتلائمة فهي الأزرق، والنيلي، والبنفسجي وإلى حد الأسود) والأخضر لون متحرك بين المجموعتين. (اُنظر: سرلو، ١٣٨٨ش: ٤٣٢) إضافة إلى هذين القسمين، هناك تقسيم آخر للألوان وهو تقسيمها إلى الأولوية أو الأصلية التي تشمل الأحمر، والأزرق والأصفر؛ والثانوية أو الفرعية التي تشمل الأخضر، والنارنجي، والبنفسجي والارجواني. (اُنظر: گنجي، ١٣٨٥ش: ٣٦-٩٠) بينما يسمون الرمادي، والأسود والأبيض بالألوان غير المعروفة. (المصدر نفسه: ٩٨) تأتي أهمية هذا الأمر من أن نقاء اللون يؤثر في نقاء معناه الرمزي؛ إذن نجد للألوان استعمالات دقيقة تجعلها في حقل مشاريع لها علائم شتى. وفيما يلي نشير أولا إلى معان كلية للألوان ثم إلى معانيها النفسية.

الأحمر

يُعدّ الأحمرُ لونَ الدم الخافق ولون النار بمعنى العواطف المتأججة والنافذة. (سرلو،

١٣٨٨ش: ٤٣٤) الأحمر، نشيط يكثر الطاقة ومهيج جسديا ويكون أثر تهييج هذا اللون أكثر من الألوان الأخرى. ربما أن الأحمر رمز للحماسة، والحب والشهوة، وحتى الغضب والقتل. يقوى هذا اللون النفس بصورة جيدة ويساعدها على وعيها. (دى، ١٣٨٥ش: ٦) وهو أيضا صورة للمشاعر القوية مثل الحب بشغف والغضب بانفعال. (تشونغ، ٢٠١٠م: ٨٩)

الأزرق

إنّ الأزرق هو لون السماء والبحر كما يرسم لنا هدوءهما. يرى البعض أن هذا اللون يرمز إلى التفكير (سرلو، ١٣٨٨ش: ٤٣٣) ويرى الآخرون أنه رمزٌ للعواطف الدينية، والتضحية والعصمة. (المصدر نفسه: ٤٣٦) وهناك من يراه رمزا للذكاء والعافية. إنه منعش شفاف يوحى بالهدوء، والسلام، والطمأنينة والتفكير المنطقى فى العالم المفعم بالضغوط النفسية. (دى، ١٣٨٥ش: ٧) علاوة على هذه المعانى الإيجابية، للأزرق صفة سلبية أيضا إذ إنه «يستعمل لبيان الحزن والكآبة ويقال له"the blues"». (المصدر نفسه: ٧)

الأصفر

إنّ الأصفر لون الشمس والذهب ويدل على الطموح، الحدس، والتفكير. (اُنظر: سرلو، ١٣٨٨ش: ٤٣٣-٤٣٦) يحرك الأصفرُ الفكرَ ويؤثر على ضمير الإنسان وإبداعه كما يؤثر على تفكيره الإيجابى. من خصائصه الأخرى هى الخفة، والوضوح، والتفوق والانبساط. (دى، ١٣٨٥ش: ٨) يجب أن نتذكر أن للأصفر أيضا –علاوة على المعانى الإيجابية المذكورة– بعض معان سلبية كاليأس، والكآبة، والمرض وخيبة الأمل و«قد يترافق أيضا مع الجبن أو الإرهاق.» (تشونغ، ٢٠١٠م: ٨٩)

الأخضر

إنّ الأخضر هو لون الطبيعة والظواهر الأرضية، يرمز إلى الإنبات، والتعاطف والتوافق. (سرلو، ١٣٨٨ش: ٤٣٥-٤٣٦) وقد اهتمّ علماء النفس بهذا اللون اهتماما

بالغـا حتى عرفوه أكمل الألـوان فقالوا: «إن الذين يؤثرون هذا اللون هم أشـخاص إيجابـيّ الطبـع.» (پورعلى خـان، ١٣٨٠ش: ٩٦) كما قالوا: «الأخضـر المزرق مبين للقـرار والاسـتقرار والأهم من ذلک كله، المقاومة على التغيرات. (لوشـر، ١٣٦٩ش: ٨٣) ويرجح البعض، المعنى السـلبي للأخضر على معناه الإيجابى بقولهم: «يرتبط بمعانى الدفاع والمحافظة على النفس، فهو إلى السـلبية أقـرب منه إلى الإيجابية.» (مختارعمر، ١٩٩٧م: ١٨٥) ولكـن البعض كتبوا أنّ «للأخضر وظيفة مزدوجة لأنه يبين اللاالتوازن أى العواطف الخطيرة كالغيرة والحسد.» (دى، ١٣٨٥ش: ٨)

الأسود

إنّ الأسود هو لون الليل ويشمل معان كالظلمة، والسواد، والحزن، والعزاء والموت. الجدير بالذكر أن نتذكر أن هذه هى نظرتنا إلى الحياة التى تؤثر فى معان رمزية للألوان، لأنها تتعلّق على الخلفيات الثقافية والعقائد القديمة للأمم. «فالأسود من الجهة الروحية بمعنى الواقية. أما فى الموضة هو رمز للجمال المقبول والمستحسن كما يدل على التأنق.» (دى، ١٣٨٥ش: ١٠) رغم هذا، للأسود معان سلبية تتداعى الموت والعزاء فى كثير من المجتمعـات والثقافات. على أى حال إن أعمق معنى للأسـود هو الالتباس والنمو فى الظلام. وفى بعض الأحيان يعتبر الأسـود رمزاً للوقت حينما يعارض الأبيض وهو رمز للخلود والنشوة. (سرلو، ١٣٨٨ش: ٤٤٣)

الأبيض

كما أشـرنا سـابقا إن الأبيض معاكس للأسـود إذن يدل علـى النظافة، والعصمة، والتقوى، والعفة والطهارة. وقد عرف الأبيض بلون الآلهة وربما لهذا السبب يلف الموتى فى قماش أبيض لبيان إطلاق روحه النقية من هيئة جسـده البشـرى الفانى وانضمامه إلى روح الله. من المعانى الأخرى للأبيض هى الحرية والسلام. علاوة على هذه المعانى الإيجابيـة للأبيض، له معان سـلبية كالعزاء، الموت والمـرض. (اُنظر: بيهقى، ١٣٧٦ش: ١٣؛ اسماعيل پور، ١٣٧٧ش: ٢٢؛ دى، ١٣٨٥ش: ١٠) كما يشـير هذا اللون إلى معنى

الوحدة والانعزال. (تشونغ، ٢٠١٠م: ٨٩)

الألوان الأخرى

بما أن ضيق المجال لايسمح لنا أن نذكر خصائص جميع الألوان بشكل تامّ، ففيما يلى نشير بالإيجاز إلى بعض منها:

البرتقالى: له خصائص كخصائص الأصفر ولكن بشكل أضيق ويدلّ على الفخر والطموح. «يرمز البرتقالى إلى الطاقة والفاتح منه يدل على الصحة والحيوية، والداكن منه يدلّ على الغرور والتعالى.» (الصقر، ٢٠١٠م: ٣٤) و«رمز للثقة بالنفس والإيمان بالذات والانطلاق.» (تشونغ، ٢٠١٠م: ٨٩)

البنى: هو لون الأرض ويرتبط بالأمن والراحة.

اللون البنفسجى: وهو مركب من الأزرق (الذى رمز للتضحية) والأحمر (رمز للحماسة والتهيج) ويدلّ على التحسر والحنين. «كان يرمز له بالحزن فى الأغانى القديمة.» (الصقر، ٢٠١٠م: ٣٤)

الرمادى: وهو اللون الوحيد الباهت. سلبى فى الغالب ويدل على الكآبة، والضعف والرخوة.

اللون ومعرفة الذات

يبين كلُّ لون، المطالبَ، والحاجات والدوافع الذاتية للأشخاص، كما يُلاحظ ذلك فى الجدول التالى.

	الأحمر	الأزرق	الأبيض	الأصفر
الدافع	القوة	الصداقة	السلام	المتعة
الحاجات	تبدو جيداً (من حيث التعليم)	الجيد (من حيث الضمير)	الشعور بالسعادة (من حيث الضمير)	تبدو جيداً (من حيث الاجتماعية)
	يكون على حق	يكون مفهوما	التحرك فى وتيرتها	يكون محبوبا
	أن تحترم	ليكون موضع تقدير	أن تحترم	أن يكون جذابا

	موافقة مع الآخرين	المقبول عند الآخرين	المقبول عند الآخرين	موافقة مع الآخرين
المطالب	إخفاء عدم الأمان الداخلى (بشدة)	إظهار عدم الأمان الداخلى	إخفاء عدم الأمان الداخلى	إخفاء عدم الأمان الداخلى (إلى حد ما)
	إرضاء النفس	إرضاء الآخرين	إرضاء النفس والآخرين	إرضاء النفس والآخرين
	الرئاسة	الحكم الذاتى	الاستقلال	الحرية
	مغامرة مزعجة	الأمن	السعادة	مغامرة مبهجة

بناء على الجدول أعلاها، يبين اللون، الطبيعة الذاتية لكل شخص. (اُنظر هارتمن، ١٣٨٦ش: ١٤)

الألوان ومعانيها الرمزية عند محمد الماغوط

إن الألوان رموز تدل على المعانى المحددة والحالات النفسية والداخلية الخاصة. فاللون عند محمد الماغوط من التقنيات التى تميز أسلوبه وشخصيته الفنية. كأن اللون حاجة نفسية عنده علاوة على مهمته الدلالية والفكرية وقد استفاد الماغوط من هذه التقنية بكل اشتياق وزيّن آثاره بألوان مختلفة والتى يمكن أن تكشف أفكاره وزوايا شخصيته بدراسة كل لون فى هذه الآثار.

مع قراءة قصائد الماغوط يتبين أن له شخصية معقدة وغير متناسقة بل مزدوجة؛ يجده القارئ مرة فى قمة الحزن والكآبة حتى كأنه يكره كل شيء فى الوجود ولن يظن القارئ بأنه يمكن أن يشم رائحة الفرح والسرور ولو للحظة واحدة فى حياته. ويساعده على هذا الزعم تسميته دواوينه الشعرية بـ"حزن فى ضوء القمر" و"الفرح ليس مهنتى" ولكن رغم هذا الظن، يمكن أن نجد فى آثاره صور الفرح والتفاؤل ولو يغلبها الحزن والتشاؤم.

إن الألوان المستخدمة فى آثار الماغوط تبين فوضويته، وشغفه، وتهيجه ورغبته إلى الحركة والحرية علاوة على ازدواجية الحزن والفرح فى شخصيته. قبل إحصاء الألوان فى آثار الماغوط، كنا نظن أن يكون الأسود أكثر ترددا وتكرارا فى مؤلفاته – نظرا إلى

تشاؤمه وسوداويته؛ كما كان هذا الظن بأنه لامكانة للألوان السارة والمفرحة فى آثاره. ولكــن بعد التدقيق والإحصاء، تبين أن اللون الأحمر هو أكثر ترددا فى آثاره وفى مقدمة بقية الألوان باختصاص ٢١/٥ بالمئة. تكررت الألوان الأصلية المختلفة فى مجموعة آثار الماغوط حوالى مئتين مرة. فيما يلى نعرض قائمة الألوان المستفادة فى آثاره من الأكثر ترددا إلى الأقل:

الرقم	اللون	عدد التكرار	بالمئة
١	الأحمر	٤٣	٢١/٥
٢	الأزرق	٣٨	١٩
٣	الأصفر	٣٦	١٨
٤	الأبيض	٢٩	١٤/٥
٥	الأخضر	٢٨	١٤
٦	الأسود	٢٦	١٣
المجموع		٢٠٠	١٠٠

الأحمر والتحريض على الثورة عند الماغوط

إن اللون الأحمر يدلّ على الشغف، والتهيج، والغضب، والحركة والعواطف المتأججة. وإن الماغوط –كما نعرفه– ذو طابع ثورى، ومشــاغب وغاضب أحيانا. كما ينشــد فى إحدى قصائده:

«كل ما أريده هو الوصول
بأقصى سرعة إلى السماء
لأضع السوط فى قبضة الله
لعله يحرضنا على الثورة.» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٩٦)

نماذج من اللون الأحمر فى آثار الماغوط:

«....سأطل عليك كالقرنفلة الحمراء البعيدة
كالسحابة التى لاوطن لها.» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٩)

وبالرجــوع إلى هذه القصيدة يتبــين أن الماغوط يخاطب وطنه بهذه الجمل؛ وللوطن

عنــده معنى آخر كما له مكانة خاصة فى آثــاره. وكما نرى فى هذه الجمل إنه يعبر عن حنين لايوصف إلى وطنه. وقد استخدم اللون الأحمر ليساعده فى وصف مدى شوقه إليه.

يصف الماغوط قلبه المليء بالعواطف والخفقان ويســتمد فى هذا الوصف من اللون الأحمر أيضا. إذ يقول:

«بلا أمل.....

وبقلبى الذى يخفق كوردة حمراء صغيرة

سأودع أشيائى الحزينة فى ليلة ما..» (المصدر نفسه: ٢٢)

وكما نشــاهد أن اللون الأحمر رمز للهدوء والتفاؤل علاوة على الشوق والتهيج لأن وداع كل شــىء يثير الحزن ويســتحضر الذكريات الحزينة، ويدل على التفاؤل والعزم على استمرارية الحياة بالسرور والسعادة.

فى مسرحية "المهرج" عندما يريد أن يظهر معاناة صقر قريش النفسية وحسراته إلى ضياع الأندلس-وهو فاتحها- يستخدم اللون الأحمر ويقول: «صقر: مستحيل. قد تطرد النجوم من الســماء ولكن العرب لايطردون من ديارهم. قــد تفر الأظافر من أصابعها ولكــن العربى لايفر من وطنه... الأندلــس... الأندلس الحمراء كدمى... كيف ضاعت؟» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٧٠)

اذا أمعنا النظر إلى الجدول المذكور ســابقا، ســنجد من معانى اللون الأحمر، إخفاء عدم الأمن الداخلى؛ وهذا ما نراه بعينه عند الماغوط وهو دائما يقول: إن تجربة السجن المرة أحالته إلى شخص خائف وحذر حتى يخاف من ظله وما أجمل تصوير هذا الخوف فى قصيدته التى سمّاها بهذا الاسم:

«أتوسل إليك أن تسرعى يا أمى

وأن تعرجى فى طريقك على الحصادين ومضارب البدو

وتسأليهم عن "حجاب" جلدى

عن "عشبة" ما

تقينى هذا الخوف.» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٩١)

يرسم الماغوط هذا الخوف وكأن شرطى يراقبه ويطارده دائما فلا يجرأ على دخول

المرحاض بدون بطاقة هوية ودائما يجب عليه أن يلتفت إلى ما حوله:

«أدخل إلى المرحاض وأوراقى الثبوتية بيدى

أخرج من المقهى وأنا أتلفت يمنة ويسرة.» (المصدر نفسه: ٢٩٣)

اذن يمكن اختيار اللون الأحمر فى تصاويره ووصفه، بسبب الخوف والشعور بعدم الأمن كما أشار إلى فقدان الحرية بقوله:

«ففى حنجرتى اليوم بلبل أحمر يود الغناء» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٣٢)

فكأنه يريد أن يقول إن اللسان الأحمر يسوق الرأس إلى المنشق لأنه ليس هناك أى حرية للتعبير عن القضايا كما أشار إلى هذا المضمون فى مجموعة شعرية أخرى بقوله:

«تاركا فمه الأحمر

يئز كالفراشة فوق الكروم» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٤٤)

فالأحمر فى قاموس الماغوط يدل على الثورة، والاحتجاج والدم. إذن يصف الكلام الذى يخرج من الفم بالأحمر لأن كلامه فى الغالب يثير السامع والقارئ على القيام بالدفاع عن حقوقه، وأرضه وعرضه. حتى برأيه إن تستشهد أثناء الاحتجاج والثوره لأجل الوطن والحرية، سترافقك الطيور الحمراء:

«كنا نحتضر

والشعر جنازة ترافقها الطيور الحمراء إلى المنفى» (المصدر نفسه: ٧٤)

ربما قصده من هذا المصطلح بأنه ستكون فى زمرة المستشهدين والمقاتلين فى سبيل الوطن والحرية، وستلحقهم بثورتك واحتجاجك.

الأزرق ومعانيه عند الماغوط

الأزرق هو اللون الآخر الذى يحتل مكانة ثانية بعد اللون الأحمر فى آثار الماغوط. جدير بالذكر يستخدم الماغوط هذا اللون مع العين دائما وإن نلفت النظر إلى معانى الأزرق –وهو الهدوء، والسكينة والفرح– يمكن أن نقول إن مرافقة الأزرق والعين، ربما بمعنى أنه يبحث عن الهدوء والفرح بعينيه فى كل مكان ينظر إليه، خاصة عندما نلتفت إلى المعنى السلبى لهذا اللون ألا وهو الحزن والكآبة. فعلى سبيل المثال نشير إلى بعض

نماذج منها:

النموذج الأول وهو من مجموعة "حزن في ضوء القمر":

«وسحابة من العيون الزرق الحزينة

تحدق بي

بالتاريخ الرابض على شفتة.» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٨)

والنموذج الآخر من مجموعة "غرفة بملايين الجدران":

«والعيون الزرق الحافية

تبكي مع عيون أخرى

في قاع الفراش

في قاع الوطن» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٩٣)

وكما نشاهد في هذين النموذجين، إنه استخدم الأزرق بالعين مع قرينه دالة على الحزن وهي كلمة "الحزينة" في النموذج الأول وكلمة "تبكي" في النموذج الثاني؛ والبكاء من أمارات الحزن.

لم تكن مسرحيات الماغوط فارغة من اللون بل يستخدمه في تلوينها أيضا كما استخدم الأزرق مرات عديدة في مسرحية "العصفور الأحدب" ورافقه بالعيون أيضا:

«الطالب: ... حتى استيقظت أمي وكانت جميلة وعيناها أشبه بطائرين أزرقين حطا لتوهما تحت الحواجب.» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٤٧)

أو حينما يسأل القاضي عن لون عيون أولاد المتهم وهكذا يجاب:

«المتهم: زرقاوان.

الحاجب: بل سوداوان.

المتهم: ولكنهما زرقاوان، كل جيراننا يعرفون أنهما زرقاوان.» (المصدر نفسه: ١٣٥-١٣٦)

الأصفر ومعانيه في آثار الماغوط

من الألوان الأخرى التي له دور هام في تلوين التصاوير عند الماغوط، هو الأصفر

الـذى يـدل على الفرح مرة كما يـدل على الحزن والمرض مرة أخرى. مثلا ينشـد فى قصيدة "حزن فى ضوء القمر":

«ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح

تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسل» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٦)

كما يرمز بالأصفر إلى القلق والأسـف فى مسـرحية "المهرج" حينما يصف الضحكة بالصفراء ويقول:

«المهـرج: (بعد ضحكة مرتبكـة صفراء) إنكـم لاتفهمون قصـدى... ذهبت هى... الأخرى» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٦٨)

تبدل معنى الأصفر هنا وهو رغم ذكره مع الضحك الذى يرمز إلى الفرح؛ ولكن له معنى سلبى ومظلم. ليس ضحك المهرج من الفرح والسرور بل يدل على أسفه، وحزنه، وخوفـه وقلقه من عاقبة الأمور. لأنه حينمـا يقول لصقر قريش وأصحابه إن كثيرا من البلاد العربية قد ضاع وسقط، يواجه إنكارهم، فيخاف من أن يقول إن بلدا آخر أيضا سـقط وهو قلق من هذا القـول إذ يضحك معهم ولكن ضحكـة مرتبكة صفراء كانها زهرة ذبلت فى شـفتيه واصفرّت قبل أن يزهر. ولعل هذا الضحك من شدة الغضب لأن الإنسـان «إذا ما ضحك ضحكة صفراء فربما كانت الصفراء (العصارة المرارية) تلعب دورا فى هذا النوع من الغضب المكبوت.» (الصقر، ٢٠١٠م: ٩) وربما يدل هذا الضحك على الفرح القليل والشـاحب فى حياة الماغوط لأنها محفوفة بالأحزان والمخاوف حتى لم يتحقق الفرح فيها.

إذا راجعنا مرة أخرى الجدول السـابق نجد أنّ إحدى المطالب للأشـخاص الذين يختارون الأصفر هو الحرية. فحينما ندرس آثار الماغوط وأفكاره نستطيع القول بأنّ أى أثر من آثاره لايخلو من الحرية ومطالبتها:

«آه يا أمى

لو الحرية ثلجا

لنمت طوال حياتى بلا مأوى» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٩٣-٢٩٤)

والحرية أكـبر مطالبه وأهمها كما يقول: «هاجس الحرية يلاحقنى، وهو قديم جدا،

ولن ننتصر على أعدائنا وأعداء حريتنا وتاريخنا ومستقبلنا بالسلاح الأبيض أو الأحمر، بل بالسلاح الأزرق، أى بالكلمة. وهكذا تجد أنه لاتخلو مقالة صحفية لى من دون ذكر الحرية» (صويلح، ٢٠٠٢م: ٤٧)

وحينا آخر نرى الماغوط يستخدم اللون الأصفر لوصف اليأس والهزيمة. مثلا يكتب فى مسرحية "العصفور الأحدب":

«الطالب: ... بل وأنتم غارقون حتى آذانكم فى عالم يسوده البارود والحقد والاصفرار» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٤٠)

كما يرسم فقره وبؤس أسرته فى مكان آخر ويستعين باللون الأصفر فى هذا التصوير:

«كان بيتنا غاية فى الاصفرار
يموت فيه المساء
ينام على أنين القطارات البعيدة
وفى وسطه
تنوح أشجار الرمان المظلمة العارية
تتكسر ولاتنتج أزهارا فى الربيع... (الماغوط، ١٩٧٣م: ٥٦)

موت الليل—و هو ربما بمعنى السكوت المنتج من حزن ساكنى البيت— ونوحة الطيور على الأشجار اليابسة التى لاتورق فى الربيع ولاتثمر، فى بيت شديد الاصفرار الذى يوحى بالفقر والمرض، كل هذا يشير إلى حزن الماغوط وكآبته. فالأصفر رغم أنه رمز للفرح ولكن يصبغ بلون الحزن فى آثار الماغوط. وهذا الحزن والبكاء الكثير يؤدى إلى أن يصف الماغوط دموعه صفراء:

«دموعى صفراء من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية وبكيت» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٤١)

كما يصف السماء صفراء إذ يقول:

«رأيتهم جميعا تحت السماء الصفراء» (الماغوط، ١٩٧٣م: ١٤)

وفى مكان آخر يرى الخوف أصفر أيضا:

«اللون: أصفر من الرعب.» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٨٧)

ما معنى الأبيض عند الماغوط؟

يقع الأبيض فى المرتبة الرابعة فى آثار الماغوط ويدل على المعانى المختلفة؛ تارة يدل على الطهارة، والنقاء والقداسة (الحرمة)، وتارة على الشرف والكرامة؛ مثلا يستخدم هذا اللون لوصف الرآية العربية فى مسرحية "المهرج" لقداسة هذه الرآية:

«صقر: لا. لم أنته أيها الأحفاد العاقون. لقد تركنا لكم الرآية العربية أنقى من ماء المزن. أنصع بياضا من لحى القديسين....» (الماغوط، ١٩٧٣م: ١٠٤)

وهذا ينشأ عن حبه واحترامه للوطن كما يقول فى مكان آخر:

«سأقف جامدا كالتمثال عند تحية العلم» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٣٢١) كما يعرب عن اشتياقه للوطن ويعلن بأنه يلبس علم بلاده كقميص:

«على هذه الأرصفة الحنونة كأمى
أضع يدى وأقسم بليالى الشتاء الطويلة:
سأنتزع علم بلادى عن ساريته
وأخيط له أكماما وأزرارا
وأرتديه كالقميص» (المصدر نفسه: ٢٤٣)

ويبين فى مجموعته الشعرية "الفرح ليس مهنتى" قيمة وكرامة الشيوخ ويستخدم اللون الأبيض فى بيان هذه الكرامة:

«وأنا فى خريف العمر
والشيخوخة البيضاء بدأت تمس جبينى...» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٦٨)

ويستمتع الماغوط من الأبيض فى تصويراته وتشبيهاته. مثلا ينشد:

«أنا طائر من الريف
الكلمة عندى إوزة بيضاء
والأغنية بستان من الفستق الأخضر» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٥٨)

كأنه بهذا التشبيه وباستخدام الأبيض يريد أن يصور نقاءه وبساطته وكأنه يصرخ بصوت عال أننى لم أتعلق بأى مدرسة أو حزب وما أكتبه منبثق من طبيعتى الريفية والنقية وهو كلام قلبى.

وفى مكان آخر يعبر الماغوط عن الشرف –وله قداسة ونقاء– بلون الأبيض ويقول:

«ولكننى قادر على قضم الشرف كالخبز
الخبز الأبيض...» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٥١)

ورغم اللون الأبيض، تشبيه الشرف بالخبز يبين قداسته وحرمته أيضا.

من جميع المعانى المذكورة للأبيض، ربما إن أفضل وأجدر معنى له فى آثار الماغوط هو الحرية والسلام. فحينما يريد أن يعبر عن هذين المعنيين يرافق الأبيض بالطير:

«والطيور الجميلة البيضاء
ترحل دونما عودة فى البرارى القاحلة» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٣١)

فالطير رمز للحرية ونوع منه، والحمامة رمز للسلام فيصفه الماغوط باللون الأبيض لكى يشير إلى حريته وما له من معانى السلام.

الأخضر والماغوط

من الألوان الأخرى المستخدمة فى آثار الماغوط هو الأخضر. إنه يستخدم هذا اللون فى مجموعتيه الشعريتين "حزن فى ضوء القمر" و"غرفة بملايين الجدران" أكثر من بقية آثاره وفى الغالب يستفيد منه فى وصف مظاهر الطبيعة كالشجر والحديقة و... كما يستفيد منه فى وصف العيون:

«ابتسم أيها الرجل الميت
أيها الغراب الأخضر العينين» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٥٢)

علاوة على هذا نراه يستخدم الأخضر لبيان الفرح والحيوية:

«أشتهى أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة...» (الماغوط، ١٩٧٣م: ١٦)

كما يختاره لبيان الأمل والترجى:

«الطالب: .... لمحت ورقة خضراء من النافذة .... كدت أطير لأعضها بأسنانى. شىء أخضر، ألايهمك؟ شىء صغير أخضر فى هذه البرارى المنسية. هل تعرف ماذا يعنى؟

صانع الأحذية: لا ورب الكعبة

الطالب: إنه فأل المطر. ونحن جافون كالخشب..» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٤٠)

فنلاحظ أن أفضل لون يستطيع أن يبين هذا الرجاء هو الأخضر خاصة حينما يرافقه بالورق وسط البرارى التى لايظن أن يكون هناك أى رجاء للشجر والحيوية. علاوة علـى هذا –كما هو معروف– إرائة الضوء الأخضر بمعنى الموافقة وهذا أيضا يدل على الرجاء. أو العلم الأخضر يدل على الفتح والنصر. إذن نرى الماغوط يستخدم الأخضر فى معناه الإيجابى غالبا.

الأسود، والحزن والكآبة

من الألوان الأخرى التى تلوّن آثار الماغوط، هو الأسود والرمادى – وهو ملحق بالأسود– وكما مشهور؛ هذان اللونان يشيران إلى الحزن والكآبة. فنرى الماغوط يستخدم هذين اللونين فى معناهما الحقيقى ويختارهما لبيان حزنه، كما يتجلى ذلك فى السطور التالية:

«أمى.....
فالموت يحيق بى من كل جانب
السماء تظلم
والريح تصفر
والكلاب السوداء
تنهش الكتب الدامية من حقائب المارة» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٩١-٢٩٢)

السماء المظلم رمز الاختناق المطبق على الجو السياسى السورى فى عصر الشاعر. وصوت الريح الذى يزيد على الخوف المرعب وهيمنته، يدل على الهلع المسيطر على المجتمع. والكلاب السوداء التى تنهش الكتب الدامية فى حقائب المارة رمز لرجال الأمن الذين يعذبون الماغوط بسبب أفكاره ومواقفه من النظام. إذن هذه الأمور تجعله حزينا ومتشائما.

وللظلام أيضا مكانة خاصة فى آثار محمد الماغوط وهو يدل على السواد بصورة غير مباشرة ودليل آخر على تشاؤمه وسوداويته. حيث يقول فى قصيدة "الوشم":

«أضحك فى الظلام

أبكى فى الظلام
أكتب فى الظلام
حتى لم اعد أميز قلمى من أصابعى» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٨٤)

كما نراه يتمسك كثيرا بـ"الليل" وينادى حبيبة أو أختا باسم"ليلى" فى آثاره. وربما هذه الكلمة أيضا دليل على سلبيته وسوداويته لأن الليل يجلب للإنسان جميع الهموم والآلام ويكثر وحشته، كما قيل: «كان التعبير باللون وسيلة من الوسائل التى استخدمها الشعراء للإحساس بجمال الليل أو وحشته أو ظلمته أو انكشافه» (أبو سويلم، ١٩٨٣م: ٧١)

وهكذا يستفيد الماغوط من اللون الرمادى أيضا لوصف الأجواء الحزينة والمرتبكة. مثلا يصور السجن وفضاءه فى مسرحية "العصفور الأحدب" باستخدام هذا اللون تصويرا يغلب عليه الكآبة والحزن:

«قفص بشرى مجهول فى صحراء مجهولة. سماء شاحبة وغيوم رمادية. ساقية موشكة على الجفاف....» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٧)

وكما نشاهد أن الغيوم الرمادية، والسماء الشاحبة، والنهر التى على وشك الجفاف ونفس القفص، كلها يدل على فضاء كئيب. والقارئ يشعر بهذا الحزن من خلال الكلمات والألوان المستخدمة فيه.

الماغوط والألوان الأخرى

علاوة على الألوان الأصلية المذكورة، هناك بعض الألوان الأخرى يستخدمها الماغوط فى تلوين آثاره ولكن تردد هذه الألوان قليل جدا. تظهر هذه الألوان أبعادا أخرى من شخصيته وأفكاره. من هذه الألوان يمكن الإشارة إلى الأرجوانى وهو لون يدل غالبا على الفرح ولا الحزن. ولكن يعتقد البعض أن هذا اللون رمز لـ"الحزن المفرح" أى اللون الذى يبين الفرح والحزن معا.

النتيجة

تبين مما تقدم أن اللون من العناصر الهامة التى تساعد الشاعر والكاتب فى بيان

أفكاره كما رأيناه عند محمد الماغوط. فاللون له معان رمزية يتمسك الشاعر به لكى يعبر عن بعض القضايا التى يصعب التصريح بها. بعد إحصاء الألوان التى تكررت فى ديوان الماغوط وصلنا إلى أنها استخدمت ٢٠٠ مرة. يحتلّ اللون الأحمر المكانة الأولى حيث تكرر ٤٣ مرة أى ٢١/٥ بالمائة فيستمد الشاعر منه لتحريض المخاطب على الثورة والاحتجاج ومطالبة الحق. أما اللون الثانى فهو الأزرق حيث تكرّر ٣٨ مرّة و١٩بالمائة؛ وكما نعلم أن اللون الأزرق يدل على الهدوء والسكينة فنرى الماغوط يرافقه مع العين كأنه يبحث عن هذا الهدوء فى كل مكان ينظر إليه؛ فربما بسبب اضطراباته النفسية إثر تجربة السجن المرة فى بداية شبابه لايشعر بالأمن أبدا حيثما كان. ويقع الأصفر فى المكانة الثالثة بتكراره ٣٦ مرة أى ١٨ بالمائة فيدل فى معظم الأحوال على البؤس، والفقر والهزيمة عند الشاعر. أما الألوان الأخرى التى يقترن بعضها ببعض؛ هى الأبيض بتكراره ٢٩ مرة أى ١٤/٥ بالمائة والأخضر حيث تكرّر ٢٨ مرّة أى ١٤ بالمائه، وهما معنى إيجابى فالأبيض يدل على الكرامة، والحرية والقداسة كما يدلّ الأخضر على الحيوية والرجاء. واللون الأخير هو اللون الأسود بتكراره ٢٦ مرة أى ١٣ بالمائة. قبل الإحصاء كنّا نظنّ أن اللون الأسود يحتلّ المكانة الأولى بين الألوان الأخرى لأن الماغوط شاعر متشائم وسوداوى ينظر إلى العالم بمنظار أسود، فكانت لتجربة السجن وتعذيبه دور عظيم فى هذا التشاؤم حيث جعل منه إنسانا خائفا إلى الأبد، يخاف من كل شىء حتى ظله. وأخيرا الجدير بالذكر أنّ هذا التشاؤم عند الشاعر لم يؤدّ إلى صمته، وقعوده وانصرافه عن المطالب والحقوق؛ بل بقلمه الأحمر حرّض الجميع على القيام بمطالبة الحرية.

المصادر والمراجع

آدم، لؤى. (٢٠٠١م). محمد الماغوط، وطن فى وطن. ط١. دمشق: دار المدى.

اسماعيل پور، ابوالقاسم. (١٣٧٧ش). الأسطورة والرمز. ط١. طهران: دار سروش.

ابن جعفر، قدامة. (١٤٠٣ق). نقد النثر. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن منظور، محمد بن مكرم. (١٩٨٨م). لسان العرب. ط١. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

أبو سويلم، أنور. (١٩٨٣م). الطبيعة فى شعر العباسى الأول. ط١. الرياض: دار العلوم للطباعة

والنشر.

بيهقى، ابوالفضل. (١٣٧٦ش). تاريخ البيهقى. ط٦. طهران: دار مهتاب.

پورعلى خان، هانية. (١٣٨٠ش). عالم أسرار الألوان. طهران: دار هزاران.

تشـونغ، تيريزا. (٢٠١٠م). تنمية الحاسة السادسة (أساليب عملية لتطوير حدسک). ترجمة رانيا حرب. بيروت: أكاديميا.

الجندى، درويش (لاتا). الرمزية فى الأدب العربى. القاهرة: دار نهضه مصر للطبع والنشر.

خورشا، صادق. (١٣٨١ش). مجانى الشعر العربى الحديث ومدارسه. ط١. طهران: سمت.

دى، جاناتان وتايلور لسـلى. (١٣٨٥ش). سايكولوجية الألوان (المعالجة بالألوان). طهران: دار ساوالان.

سرلو، خوان ادواردو. (١٣٨٨ش). موسوعة الرموز. ترجمة مهرانگيز اوحدى. طهران: دار دستان.

سيد أحمد، حيدر محمد جمال. (٢٠١٢م). «إيقاع الألوان فى شعر عزالدين المناصرة». مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية. المجلد العشرين. العدد ١. ص ١٠٢.

الصقر، إياد محمد. (٢٠١٠م). فلسفة الألوان. ط١. بيروت: الأهلية للنشر والتوزيع.

صويلح، خليل. (٢٠٠٢م). اغتصاب كان وأخواتها (محمد الماغوط). ط١. دار البلد.

الفيروزأبـادى، الشـيخ مجد الدين محمد بـن يعقوب. (١٣٠٦ق). القاموس المحيـط. الجزء الثانى. بيروت: دار الفكر.

قاسمى حاجى آبادى، ليلا ومهدى ممتحن. (١٣٩٠م). «الجمال اللونى فى الشعر العربى من خلال التنوع الدلالى». دراسات الأدب المعاصر (التراث الأدبى). السنة الثالثة. العدد ٩. ص ٨٤.

لوشـر، ماكس. (١٣٦٩ش). سـايكولوجية الألوان. ترجمة ويدا ابى زاده. طهران: شـركة الطبع والتوزيع ويس.

الماغـوط، عيسـى. (٢٠٠٩م). محمد الماغوط، رسـائل الجوع والخوف. ط١. دمشـق: دار المدى للثقافة والنشر.

الماغوط، محمد. (١٩٧٣م). حزن فى ضوء القمر. بيروت: دار العودة.

ـــــ (١٩٧٣م). العصفور الأحدب. بيروت: دار العودة.

ـــــ (١٩٧٣م). غرفة بملايين الجدران. بيروت: دار العودة.

ـــــ (١٩٧٣م). المهرج. بيروت: دار العودة.

ـــــ (٢٠٠٦م). الأعمال الكاملة. بيروت: دار العودة.

ـــــ (٢٠١٣م). الأعمال الشعرية. ط٣. بيروت: دار المدى للثقافة والنشر.

مختار عمر، أحمد. (١٩٩٧م). اللغة واللون. الطبعة الثانية. القاهرة: عالم الكتاب.

ميرصادقى، جمال وميمنت ميرصادقى. (١٣٧٧ش). مصطلح كتابة القصة. طهران: دار مهناز.

هارتمن، تيلور. (١٣٨٦ش). سـايكولوجية العلاقة بين الشـخصية واللون (الأزرق، الأحمر أو...). ترجمة جليل اله فاروقي هنوالان وسعيده مظلوميان. مشهد: ني نگار.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة -العدد السادس عشر -شتاء ١٣٩٣ش /كانون الأول ٢٠١٤م

بررسی زیبایی تکرار در دیوان "قَلیلكِ ... لا كثیرهُنَّ" یحیی سماوی

یحیی معروف
استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه
نورالدین پروین
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه
Norudin.parvin@yahoo.com

تاریخ دریافت: ١٣٩٢/١١/١٨ تاریخ پذیرش: ١٣٩٣/۶/٢۵

چکیده
تکرار در متن ادبی از دو جنبه لفظی و معنوی مورد توجه است. تکرار از لحاظ لفظی عامل ایجاد فضای موسیقایی هماهنگ است؛ همان‌طور که باعث تاکید در معنی و برجسته‌تر شدن آن می‌شود. تکرار به عنوان یکی از مهم‌ترین آرایه‌های بلاغی، مورد توجه خاص شاعران معاصر عرب است؛ از جمله این شاعران، یحیی سماوی شاعر عراقی مقیم استرالیا که دیوان "قلیلكِ... لا كثیرهُنّ" در مورد همسر و دردهای وطن که همواره منبع حقیقی غم و اندوه و خاطراتش بوده، سروده است.

این پژوهش بر آن است با روش توصیفی - تحلیلی به بررسی زیباشناسی آرایه تکرار از دو منظر تکرار واژگان (تکرار واژگان مفرد، کلمات مربوط به طبیعت، واژگان متضاد و ضمیر) و تکرار عبارت‌ها (تکرار جمله‌های مستقل، تکرار عنوان قصیده‌ها، تکرار سبک‌های مختلف، تکرار ترکیب‌های استفهامی و ندائی) در دیوان یحیی سماوی بپردازد. نتایج حاکی از آن است که شاعر غم و اندوه صادقانه خویش را در غربت از عراق ضمن زیبایی تکرار که شاکله اصلی دیوان را تشکیل داده، بیان کرده و بین آرایه تکرار و معنی ابیات تناسب کامل وجود دارد.

کلیدواژگان: یحیی سماوی، قلیلكِ...لا كثیرهُنّ، شعر عربی معاصر، سبک تکرار.

نگاهی ناقدانه و جدید به اسباب پیدایش شعر نو در عراق

تورج زینی‌وند
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه
T_zinivand56@yahoo.com

تاریخ دریافت: ١٣٩٢/١١/١٨ تاریخ پذیرش: ١٣٩٣/۶/٢۵

چکیده

پیدایش هر جریان ادبی، چه شعر و چه نثر، نیازمند محیط مناسب است؛ پیدایش حماسه در میان یونانیان و ایرانیان بر این حقیقت دلالت می‌کند که پیدایش پدیده‌های ادبی در خلأ ناممکن است، بلکه آن پدیده‌ها برای رشد و تحول خود، نیازمند شرایط و اسباب مناسب هستند.

جریان شعر نویی که در سرزمین‌های عربی رشد نمود، در حقیقت پاسخی به نیازهای هنری، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آن کشورها بوده است؛ پیدایش این جریان در عراق، و نه در دیگر کشورهای عربی، بوده است؛ زیرا آمادگی و توانایی آن کشور، افزون برغنای میراث ادبی، به سبب چیرگی استبداد و استعمار از دیگر کشورهای عربی بیشتر بوده است. اما به نظر می‌رسد علت اساسی و شاخص پیدایش شعر نو در عراق، تأثیرپذیری پیشگامان آن از جریان‌های حاکم بر ادبیات اروپا و غرب بوده است. هرچند که ممکن است ادیبان آن کشور از شعر نو فارسی و تحولات آن، که پیشتر از شعر نوی عراق بوده است، آگاهی یافته باشند.

کلیدواژگان: شعر نو، عراق، شعر عربی، شعر فارسی، شعر اروپایی.

نقد جامعه شناختی رمان "نفرین زمین" نوشته جلال آل احمد

علی گنجیان خناری
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی
رضوان جمشیدیان
دانش‌آموخته رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی
r.jamshidiyan@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۴/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۱/۷

چکیده

جامعه شناسی ادبیات از سویی با علم جامعه شناسی و از سوی دیگر با ادبیات در ارتباط است. تأمل در خصوص رابطه ادبیات و جامعه اساس شکل‌گیری نقد جامعه شناختی ادبیات را تشکیل می‌دهد. تمرکز اصلی این شیوه بر ساختار و محتوای اثر ادبی و ارتباط آن با جامعه است، که تأثیرات متقابل ادبیات و جامعه و چگونگی انعکاس مسائل اجتماعی از طریق دیدگاه فکری، اعتقادی، و اجتماعی نویسنده را در اثر ادبی مورد بررسی قرار می‌دهد. این گفتار در صدد است رمان "نفرین زمین" نوشته جلال آل احمد را مورد نقد و بررسی جامعه شناختی قرار دهد. مضمون این رمان پیامدهای قانون اصلاحات ارضی و ورود تکنولوژی به روستاهای ایران است. نویسنده در این اثر وضعیت اقشار مختلف جامعه روستایی را پس از اجرای اصلاحات ارضی و از دست رفتن سنت‌ها و هجوم مدرنیسم به خوبی به تصویر می کشد. او از موضع یک منتقد اجتماعی به بیان مسائل سیاسی و اجتماعی می‌پردازد و با بیان هنری میان جامعه و رمان تعامل برقرار می‌کند.

کلیدواژگان: نقد جامعه شناختی، نفرین زمین، جلال آل احمد، اصلاحات ارضی.

نشانه‌های بیداری اسلامی در آثار فاروق جویده با بررسی موردی نمایشنامه‌های "خدیوی" و "خون‌هایی بر پرده‌های کعبه"

سید عدنان اشکوری
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی
Eshkwaree45@gmail.com

سعید زرمحمدی
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی
Zangan1989@gmail.com

تاریخ دریافت: ١٣٩٣/٥/١١ تاریخ پذیرش: ١٣٩٣/١١/٣٠

چکیده

نخستین نشانه‌های بیداری امت اسلامی پس از خواب عمیقی که در آن به سر می‌برد و باعث عقب ماندگی وی شد، در قرن چهاردهم میلادی ظهور یافت. به دنبال آن روشنفکران و نخبگان جوامع اسلامی سعی کردند با واداشتن عامه مردم به اندیشیدن در عوامل عقب ماندگی، تمام تلاش خود را جهت زدودن این عوامل، و احیای عزت و بلندی امت اسلام به کار بندند. در این راستا می‌توان به نقش سید جمال الدین اسد آبادی (معروف به افغانی) اشاره نمود. زیرا بسیاری از نخبگان و نویسندگان اصلاح‌گر از افکار و ایده‌های ایشان تأثر جسته و هرکدام داعیه اصلاح امت اسلام بودند. از میان این افراد در عصر حاضر نویسنده، شاعر، و صاحب‌نظر برجسته مصری فاروق جویده است، که ادب و شعر خود را در جهت بیداری امت اسلام به کار گرفت، و تمام تلاش خود را برای تمسک به آموزه‌های دین مبین اسلام و رهایی از نفوذ استعمارگران و اندیشه‌های غربی معطوف ساخت.

در این گفتار پژوهشگران بر آن بودند تا ضمن بررسی دو نمایشنامه شعری از آثار او با عنوان "خدیوی" و "خون‌هایی بر پرده‌های کعبه" مظاهر دعوت به بیداری اسلامی را در این دو اثر بیابند.

نتیجه این پژوهش آن است که فاروق جویده، نمایشنامه‌نویسی را نه صرفا در جهت انجام یک شاهکار ادبی یا هنری تجربه کرد، بلکه همچنین آنرا برای رسیدن به هدف مقدس بیداری اسلامی، وآگاهی یافتن ملت‌های اسلامی از واقعیت تلخی که در آن سر می‌برند، به کار گرفت.

کلیدواژگان: بیداری اسلامی، فاروق جویده، نمایشنامه خدیوی، نمایشنامه خون‌هایی بر پرده‌های کعبه.

نماد متصوفانه شتر در رمان "التبر" ابراهيم الكونى

كبرى روشنفكر
دانشيار گروه زبان وادبيات عربى دانشگاه تربيت مدرس
احمد حيدرى
دانشجوى كارشناسى ارشد زبان و ادبيات عربى دانشگاه تربيت مدرس

تاريخ دريافت: ١٣٩٣/٧/١٤ تاريخ پذيرش: ١٣٩٣/١٢/٢٨

چكيده

همواره طبيعت منبع الهام شاعران و نويسندگان در نقاط مختلف جهان هستى است، بويژه نزد عرب زبانانى كه ارتباط تنگاتنگى با آن داشته‌اند. به هنگام مطالعه آثار ابراهيم الكونى، به صورت آشكارا شاهد حضور فضاهاى بيابانى و طبيعت زنده و بى جان هستيم، بنابراين وى همواره از عناصر طبيعت بهره گرفته و با به كارگيرى آنها، افكار و انديشه‌هاى خود را به مخاطب القا مى‌كند. ابراهيم الكونى در رمان "التبر"، شتر را كه يكى از عناصر طبيعت است، به عنوان قهرمان داستان برگزيده و با قائل شدن ويژگى‌هاى والاى انسانى براى آن، نه تنها جايگاهى بالاتر از حيوانات برايش متصور است، بلكه آن را بر همه انسان‌ها و حتى بر زن و فرزند خويش برتر دانسته است. اين پژوهش با روش توصيفى - تحليلى، سعى در بررسى چگونگى كاركرد حيوان در اين رمان دارد و نتايج نشان مى‌دهد كه نويسنده با نگاهى به سنت و باورها و اسطوره‌هاى پيشينيان، حيوان را به عنوان نمادى در خدمت مفاهيم و انديشه‌هاى صوفيانه مانند: مصاحبت، عشق، گناه، پيامدهاى گناه، و صبر، به كار برده است.

كليدواژگان: ابراهيم الكونى، مفاهيم صوفيانه، رمز، سنت، حيوان.

بررسی سبک‌شناسی آماری در برخی از مقامات همدانی و یازجی بر اساس فرضیه بوزیمان

صغری فلاحتی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی
حامد صدقی
استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی
اسماعیل اشرف
دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی
esmailashraf42@yahoo.com

تاریخ دریافت: ١٣٩٢/١٠/٧ تاریخ پذیرش: ١٣٩٣/٥/١٤

چکیده

محققان به پژوهش‌های سبک‌شناسی آماری اهتمام والایی ورزیدند، تا جایی که می‌توان با بکارگیری آن به تشخیص سبک‌های مختلف و تمییز آن از سبک‌های دیگر در هر متنی پرداخت. سبک‌شناسی آماری بوزیمان بر اساس تحقیقات کمی است نه کیفی. در این مقاله نمونه‌هایی از مقامات یازجی و همدانی را بر اساس معادله بوزیمان مورد بررسی قرار داده‌ایم. این معادله منطبق با اسلوب مقامات است. سبک هر دو نویسنده در مقاماتشان بر اساس این معادله سبک ادبی است و درجه انفعال از مقامه‌ای به مقامه دیگر متفاوت است. عامل اصلی که منجر به افزایش نسبت فعل به صفت در مقامات همدانی و یازجی گردید، همان افزایش بیش از حد شعر و نثر ادبی مقامه، و اینکه مقامه وسیله‌ای برای تمرین انشاء و ایستادن در برابر مذاهب نظم و نثر است. مقامه شبیه به کلام منطوق است و آن در بر دارنده فرهنگ لغت و بیان کننده احوال جامعه و عواطف آن است که در جان مردم کارگر است. عنصر شکل و ساختار بر اسلوب مقامات منطبق است. از عناصر مضمون، فقط عنصر عمر بر مقامات تأثیر دارد و این در بالا رفتن نسبت فعل به صفت در نزد دو نویسنده مؤثر است. این مقاله بر آن است تا سبک همدانی و یازجی را در برخی از مقاماتشان بر اساس فرضیه بوزیمان مورد بررسی و پژوهش قرار دهد.

کلیدواژگان: بدیع الزمان همدانی، ناصیف یازجی، مقامات، سبک شناسی، سبک شناسی آماری بوزیمان.

رنگ و دلالت‌های آن در آثار محمد الماغوط

فاطمه کریمی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد
fatemehkarimi85@yahoo.com

سید حسین سیدی
استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد
seyedi@um.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۷/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۲/۱۹

چکیده

یکی از عناصر مهم حوزه محسوسات، رنگ است که در زندگی ما نقش مهمی داشته و نمادی برای بیان احساسات مختلف همچون ناراحتی و خوشحالی می‌باشد. بنابراین رنگ، یک بعد اضافی است که معانی فراوانی را در اختیار ادیب قرار می‌دهد تا به وسیله آن، زیبایی‌های جهان خلقت را به تصویر کشد. با رمزگشایی معانی رمزآلود رنگ‌هاست که افکار و اندیشه‌های ادیب فهمیده می‌شود.

این پژوهش پس از بررسی معانی رنگ‌های مختلف، به بررسی رنگ و معانی آن در دیوان محمد الماغوط با روش تحلیلی- توصیفی و آماری می‌پردازد تا به نتایجی چند از جمله نقش افکار شاعر در انتخاب رنگ‌ها دست یازد. در این شمارش، بالاترین بسامد از آنِ رنگ قرمز است که می‌تواند نمادی برای ترغیب و تشویق مخاطب به قیام و دفاع از حقوق خویش باشد و کمترین بسامد را رنگ سیاه داراست؛ علیرغم آنکه پیش از آمارگیری با توجه به بدبینی و یأس ماغوط، گمان می‌رفت این رنگ در صدر جدول قرار گیرد.

کلیدواژگان: رنگ، نماد، محمد الماغوط.